

CAHIERS ARCHEOLOGiques

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

36

Le présent numéro n'est pas tout à fait un numéro comme les autres. Il est composé d'articles dus à plusieurs pairs et amis de Monsieur André Grabar, fondateur de la revue, qui a fêté ses quatre-vingt-douze ans. D'autres, parmi ses plus anciens compagnons, auraient souhaité se joindre à eux et n'ont pu, pour l'instant, le faire. La Direction des Cahiers a cru de son devoir de compléter le volume en y apportant in fine sa contribution.

J. T. - T. V.

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie par les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.
Les clichés sans indication de provenance sont des auteurs.

© Picard Éditeur, 1988

ISBN 2-7084-0359-1

De l'art grec à l'art byzantin

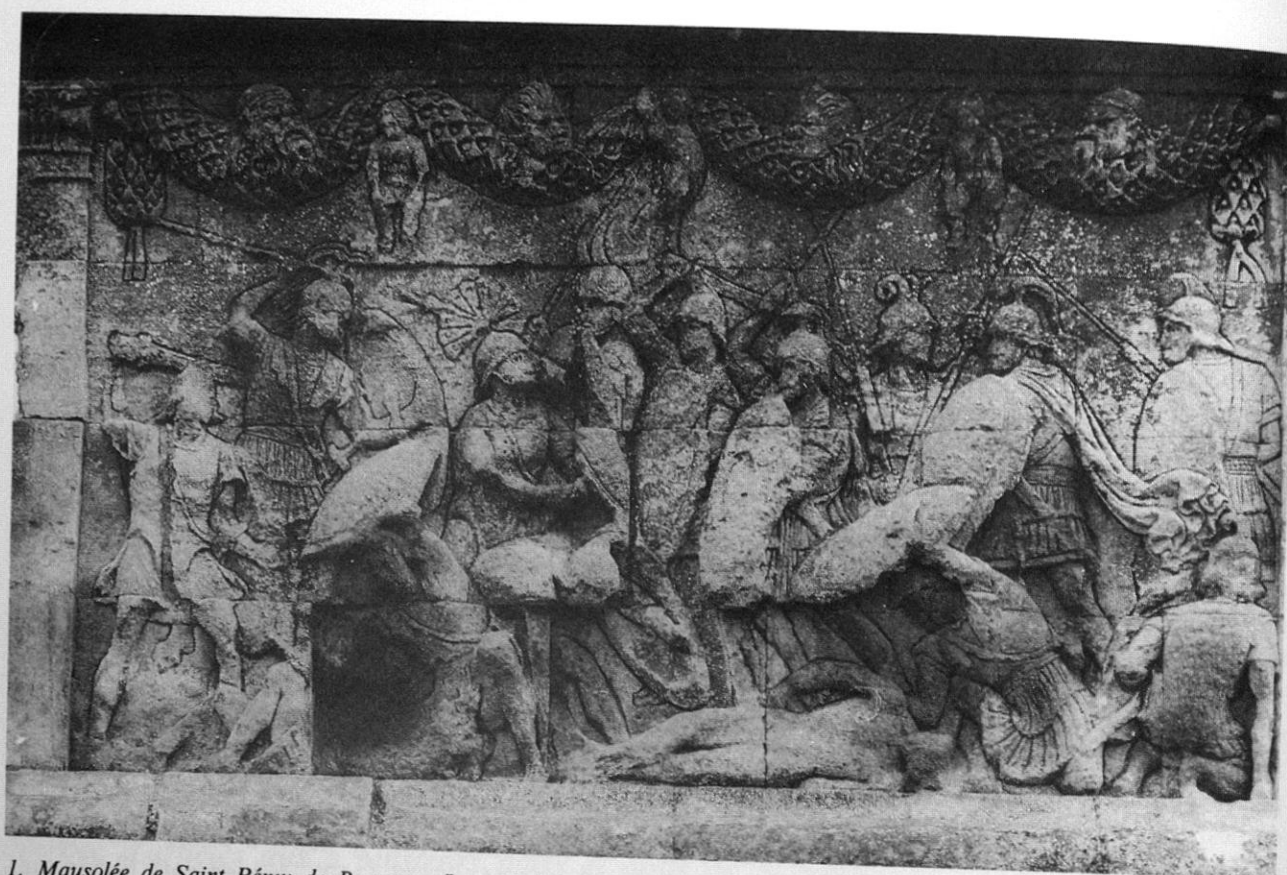
par François CHAMOUX

Il y a trente ans, dans un article qui est passé inaperçu¹, je posais la question : peut-on parler d'un art plastique romain ? J'entendais par là revendiquer au bénéfice de la tradition grecque certaines innovations que l'opinion commune des archéologues, depuis Franz Wickhoff² et Eugenia Strong³, attribue à l'intervention du goût romain et d'une tradition proprement italique, qui aurait été étrangère à la Grèce. Ces innovations sont essentiellement au nombre de trois : la représentation d'événements historiques, le rendu de l'espace et de la profondeur (ce que les Allemands appellent *Räumlichkeit*) dans le bas-relief et dans la peinture, enfin le réalisme dans le portrait. En quelques pages, je démontrerais ce que tout helléniste familier avec les divers aspects de l'art grec sait parfaitement, c'est-à-dire que si, à la fin de la République et sous le haut-Empire, les artistes grecs et gréco-orientaux qui se sont mis au service des nouveaux maîtres du monde méditerranéen ont été conduits, pour répondre à la demande de leur clientèle, à développer dans leurs ouvrages des tendances qui étaient relativement moins sensibles dans ceux de leurs prédécesseurs, il ne s'agissait en fait nullement d'innovations, et moins encore de ruptures avec les traditions esthétiques et techniques léguées par leurs ancêtres.

Aux quelques exemples que j'avais alors choisis pour illustrer mon propos, il serait facile d'en ajouter un grand nombre, qui rendraient la démonstration plus évidente encore. L'apparition des représentations historiques dans l'art grec remonte aux origines. Laissons de côté les étonnantes compositions des fresques d'Akrotiri à Théra⁴ qui datent du XVI^e siècle avant J.-C., puisque leur interprétation reste sujette à discussion. En revanche, dès l'époque d'Homère, qui est aussi celle de la céramique géométrique dite « mûre » (seconde moitié du VIII^e siècle), les scènes de combat si animées et les défilés de guerriers et de chars qui décorent amphores monumentales et grands cratères exécutés dans les ateliers attiques sont directement inspirées par une réalité contemporaine qu'on ne cherchait pas

à transposer dans le domaine du mythe⁵. L'inspiration familière, constante dans la peinture de vases attique, à côté des thèmes religieux ou légendaires, montre que les artistes avaient les yeux ouverts sur la réalité quotidienne. Les collaborateurs de Phidias ont sculpté en haut des murs du Parthénon la vivante image d'une cérémonie bien réelle, avec magistrats, porteuses d'offrandes, animaux de sacrifice, cavaliers et chars. Les peintres du V^e et du IV^e siècle illustrèrent sur les murs des portiques d'Athènes, au Poecile, à la stoa de Zeus Eleuthérios, la bataille de Marathon (499), celle d'Oinoé (457 ?) ou celle de Mantinée (362), événements historiques récents ou tout-à-fait contemporains. La lecture de Pausanias, dans sa description de l'Attique au livre I de la *Périégèse de la Grèce*, fournit nombre d'indications sur ces grandes fresques qu'on admirait encore à l'époque des Antonins⁶. Quand les héritiers d'Alexandre le Grand firent placer des tableaux évoquant sa maison militaire, ses armées et ses flottes sur le somptueux char funèbre qui transportait la dépouille royale⁷, ils ne proposaient aux artistes aucune tâche qui ne leur fût familière de longue date. La peinture hellénistique, qui a aimé les représentations de batailles, comme la fameuse *Bataille d'Alexandre* dont une mosaïque de Pompéi garde le souvenir fidèle⁸, n'a fait que se conformer à cette tradition : à l'époque romaine, il n'y avait dans ce domaine plus rien à inventer.

Le problème de la représentation de l'espace et de la profondeur est un faux problème. La suggestion d'une troisième dimension est inhérente à toute représentation sur un plan, peinture ou gravure, ou liée à un plan, comme dans les bas-reliefs. Par définition, l'artiste doit alors user de subterfuges pour donner au spectateur l'impression du volume. Quand il est habile, il parvient à suggérer l'existence de plans successifs, s'étendant plus ou moins loin au delà de celui sur lequel il a travaillé. Certes le souci d'éviter toute confusion peut le conduire à privilégier le devant de la scène et à négliger l'ar-



1. Mausolée de Saint-Rémy de Provence. Bas-relief du socle, côté Ouest (fin du I^{er} siècle avant J.-C.). Scène de bataille, représentant probablement le combat des Grecs et des Troyens autour du corps de Patrocle. Contrairement à une opinion répandue, il ne s'agit nullement d'une scène guerrière où interviendraient des Romains. Le sculpteur s'est inspiré d'une peinture hellénistique. L'armement est grec (boucliers ronds, épée portée à gauche). L'étagement des figures et les raccourcis, ainsi que la multiplication des plans, sont caractéristiques de la grande peinture grecque (cliché Arch. Photog.).

rière-plan. Mais dès que le sujet le réclame, il se dégage de cette contrainte et n'hésite pas à étendre en profondeur le champ de sa représentation. Dessinateurs et sculpteurs l'ont fait dès l'époque archaïque, se montrant habiles à figurer une troupe en marche sur plusieurs rangs de profondeur ou une colonne d'animaux déambulant côte-à-côte⁹. Les très nombreuses images de quadriges vus de profil dédoublent l'attelage en deux paires légèrement décalées l'une par rapport à l'autre : les deux chevaux extérieurs devancent d'une demi-tête les chevaux timoniers¹⁰. On compte ainsi cinq plans successifs en profondeur, marqués par les quatre chevaux et par le timon qu'on aperçoit entre eux : n'est-ce pas donner au spectateur le sentiment de l'espace ?

Quant aux vastes scènes de bataille ou à celles qui font intervenir beaucoup de personnages, elles peuvent être organisées de deux façons différentes. Tantôt l'artiste emploie une sorte de perspective cavalière en étagant les personnages, qui sont censés se tenir sur un terrain en déclivité par rapport au spectateur. C'est le procédé inventé par le peintre Polygnote de Thasos pour ses compositions murales de la *lesché* (salle de réunion) des Cnidiens à Delphes, que Pausa-

nias décrit en grand détail¹¹. Cette disposition était promise à une belle fortune puisqu'elle resta en usage dans la peinture de vases à figures rouges, chaque fois que le tableau devenait complexe, tant en Attique que sur les grands cratères de la céramique apulienne¹². Au début de notre ère, les reliefs monumentaux qui décoraient le socle du Mausolée des *Julii* à Saint-Rémy-de-Provence (fig. 1) et qui s'inspirent étroitement de la grande peinture hellénistique¹³, puis les colonnes historiées et les sarcophages des II^e et III^e siècles utilisent le même artifice de l'étagement des figures. Peintres et mosaïstes le transmettront aux artistes byzantins, qui en firent l'usage canonique que l'on sait.

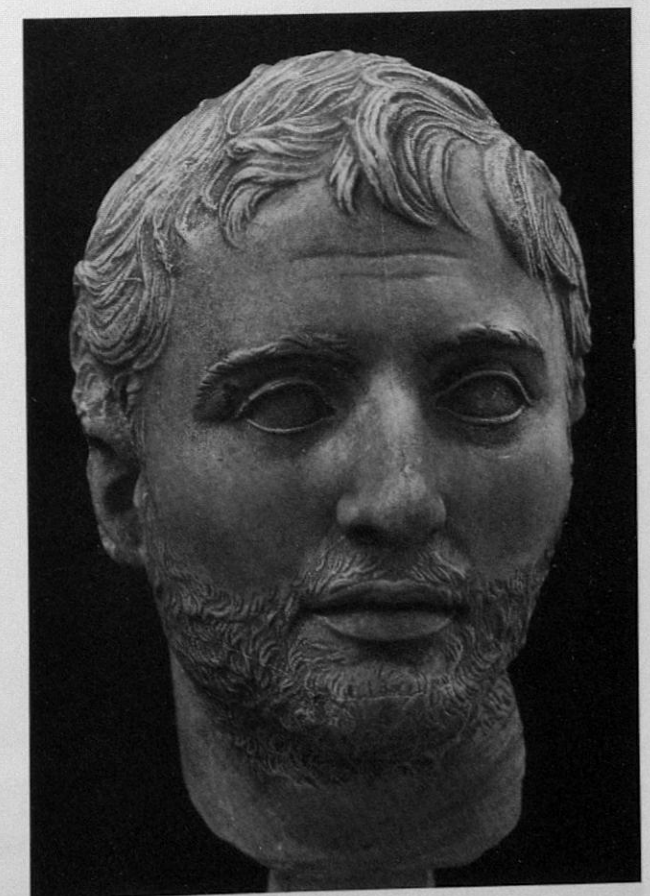
L'autre méthode, qui paraît avoir particulièrement séduit les peintres grecs à partir du IV^e siècle avant J.-C., joue davantage avec la difficulté et fait apparaître les plans successifs sans chercher à étager les personnages. Elle suppose beaucoup d'habileté technique pour éviter la confusion. Mais l'exemple de la *Bataille d'Alexandre*, cité plus haut, montre avec quelle virtuosité le problème pouvait être résolu dès le début de l'époque hellénistique, puisqu'il y a de

bonnes raisons pour attribuer l'original que reproduit cette mosaïque au peintre Philoxénos d'Erétrie¹⁴, à l'époque de Cassandre de Macédoine, dans les dernières années du IV^e siècle. Il n'y a donc pas lieu d'en attribuer la découverte à l'influence de Rome.

Reste la troisième innovation que le goût romain aurait introduite dans l'art, à savoir le réalisme du portrait. Là aussi, il convient d'éviter les simplifications abusives. On ne niera certes pas que les artistes grecs aient eu d'abord tendance, en reproduisant les traits des individus, à leur donner la valeur d'un type, et par conséquent à les idéaliser. Les débuts de la sculpture funéraire, au VI^e siècle avant J.-C., montrent bien que les statues ou les reliefs dressés sur les tombes ne visent pas à reproduire fidèlement les traits du défunt. Ils évoquent sa personne sous une forme idéale, dans la plénitude de sa force, de sa jeunesse et de sa beauté, même s'il s'agit d'un vieillard ou d'une personne laide : l'inscription, qui donne le nom, suffit à personnaliser la représentation, qui a donc la valeur d'un signe¹⁵. Mais il n'est pas vrai pour autant que les Hellènes aient été insensibles à l'apparence des individus ni incapables de la rendre avec une extrême fidélité. Le buste de Thémistocle découvert à Ostie¹⁶, avec ses traits rudes et hautains, si personnels, remonte à un original contemporain des dernières années de l'homme d'État (vers 465-460). Ses enfants consacrèrent dans le Parthénon, selon Pausanias¹⁷, un portrait peint de leur père : il n'y a pas de raison de douter que ce portrait fût ressemblant. Les exemples de visages nettement individualisés sont légion dans l'art hellénistique¹⁸. Les monnaies reproduisent le profil des souverains si fidèlement qu'on peut parfois les voir évoluer avec l'âge¹⁹. Certaines nous rendent la laideur expressive du modèle, comme pour Philétaire de Pergame ou pour les rois-condottieri de Bactriane²⁰. Les sculpteurs qui avaient su fixer les traits de Platon, de Démosthène ou de Ménandre²¹, du Romain Flamininus (fig. 2 et 3) à Delphes²², de tant de philosophes aux visages si divers²³, ou du personnage inconnu de Délos dit « Tête de la Palestre »²⁴, à l'expression étrangement pathétique, étaient parfaitement préparés aux tâches qu'allait leur proposer la clientèle des grandes familles romaines, désireuses de conserver dans leurs galeries d'images les effigies ressemblantes de leurs parents illustres. Là aussi, ni innovation, ni rupture, mais simplement l'évolution normale d'un art qui, après avoir répondu aux besoins de la société dans les cités grecques et à ceux des monarchies hellénistiques, n'a éprouvé aucune diffi-



2. et 3. Portraits du général romain T. Quinctius Flamininus. Le beau portrait en marbre (reproduit ici d'après un moulage) découvert à Delphes a été identifié grâce au rapprochement avec une émission de monnaies d'or faite par Flamininus en Grèce après sa victoire de Cynoscéphales (197 avant J.-C.), où son profil figure au droit et son nom au revers (cliché Giraudon). Sur la monnaie (coll. privée britannique, cliché Bibl. nat.) comme pour la statue en marbre (musée de Delphes), le graveur et le sculpteur grecs ont montré leur aptitude à saisir et à rendre les traits d'un individu.



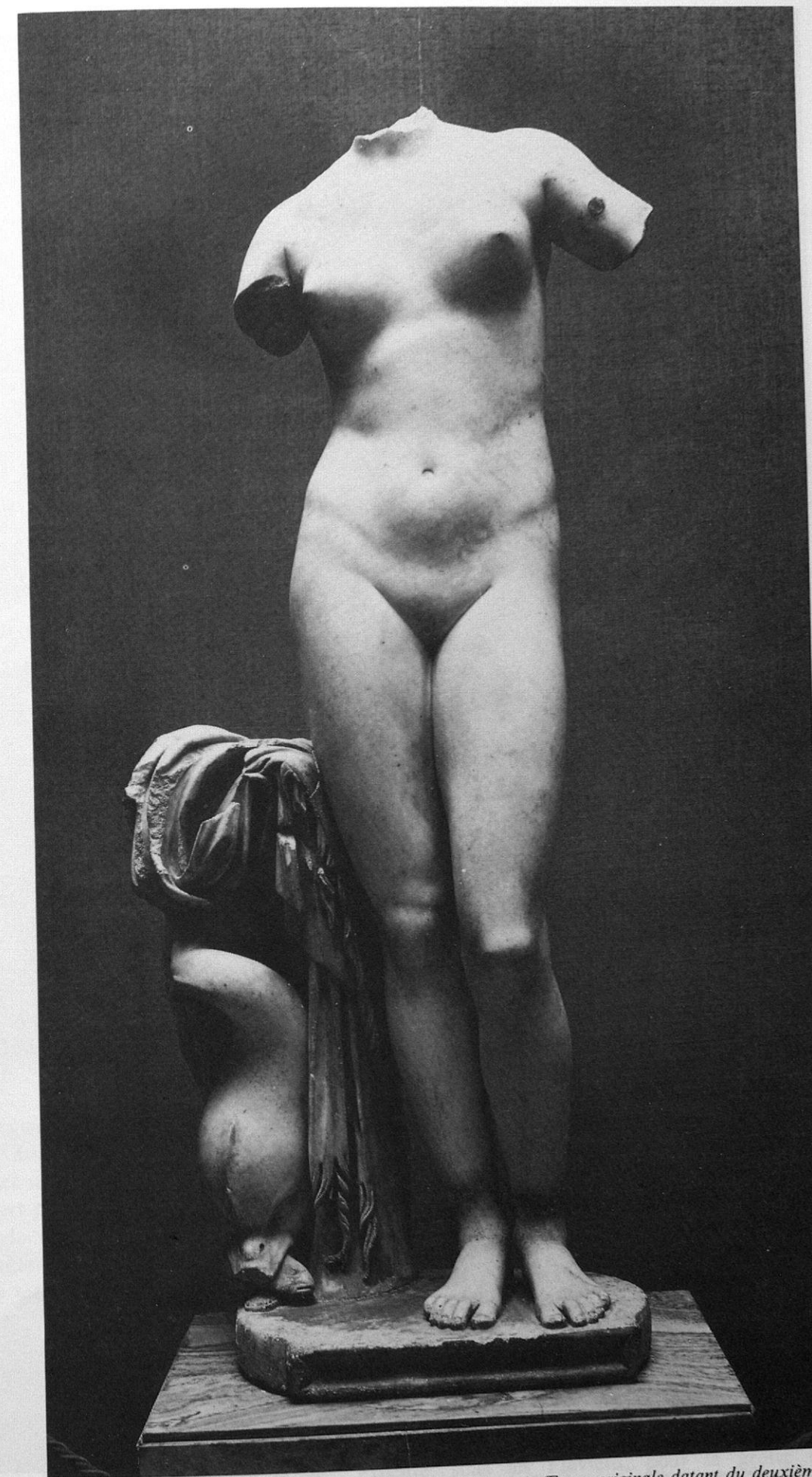
culté à satisfaire les goûts des nouveaux maîtres du monde et à exécuter les programmes qu'à leur tour ils étaient amenés à définir.

On a scrupule à répéter ainsi, après tant d'années, des vérités aussi évidentes. Mon excuse est qu'elles sont trop souvent encore perdues de vue par les spécialistes de l'art dit « romain », expression qu'il vaudrait mieux remplacer par « art de l'époque impériale ». Cette indication purement chronologique aurait l'avantage de ne pas déformer fallacieusement la composante ethnique d'un art qui, pour l'essentiel, représente l'extension géographique et le développement dans le temps de l'art hellénistique, héritier de la tradition grecque. Les Romains eux-mêmes le savaient bien, qui, par la voix de leurs plus grands poètes, Virgile et Horace, ont proclamé bien haut qu'ils laissaient aux Hellènes la primauté dans le domaine de l'art²⁵. De fait, en grande majorité, si l'on s'en tient au témoignage des auteurs et des signatures conservées, les artistes qui travaillaient à Rome et dans l'Empire portaient des noms grecs, qu'il s'agisse de Grecs authentiques ou de provinciaux hellénisés. Naturellement, au cours des siècles, tant dans la capitale que dans les provinces, beaucoup d'ateliers se sont constitués avec des artisans du lieu : mais ils ont recueilli les traditions techniques et iconographiques des Grecs en les adaptant aux besoins locaux. Le phénomène est analogue à ce qui s'était produit à l'époque hellénistique en Anatolie, en Syrie ou en Thrace, comme auparavant en Libye, en Italie méridionale ou en Sicile. Dans ces régions l'emprise hellénique était complète depuis les origines de la colonisation et nul ne parlerait d'un art libyen, messapien ou sicule pour désigner les monuments de Cyrène, de Tarente ou de Syracuse.

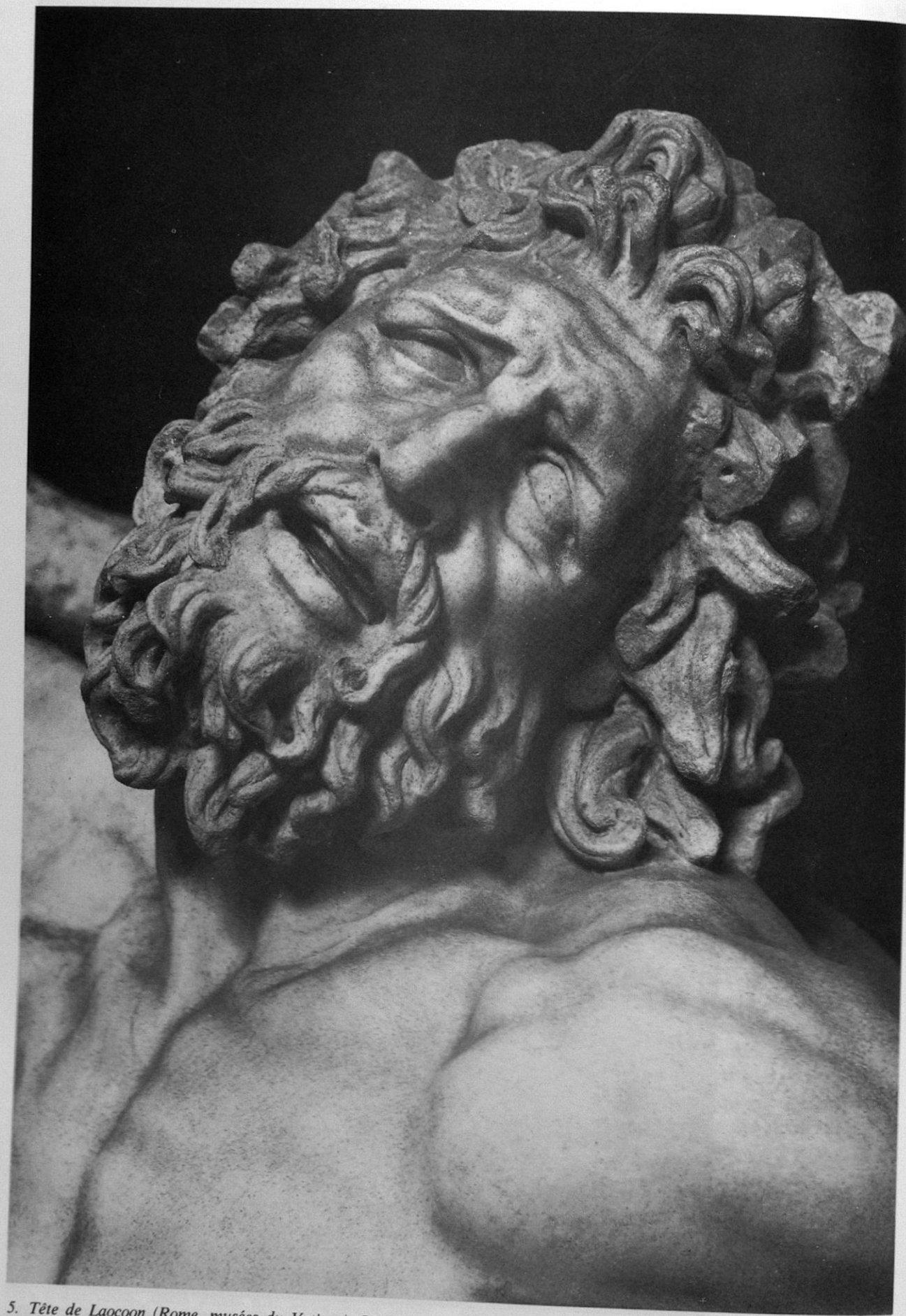
Rendons donc à la Grèce ce qui lui revient et que les Romains éclairés ne lui contestaient nullement. Leur mérite fut d'utiliser à leur profit les talents reconnus du peuple hellène qu'ils avaient vaincu. Mais quand Rubens travaillait pour Henri IV, il n'en restait pas moins un peintre flamand. Il en est de même pour les sculpteurs grecs ou orientaux hellénisés qui ont somptueusement orné la Rome impériale. Au service de leurs nouveaux clients, qui avaient d'ailleurs très largement adopté les goûts et la sensibilité esthétique des Grecs, ils ont mis leur savoir-faire, nourri d'anciennes recettes d'atelier, tours de main, poncifs, modèles empruntés aux maîtres d'autrefois, mais aussi une capacité d'innovation dont ils avaient donné mainte preuve dans le passé.

En rétablissant cette continuité, que les tenants plus ou moins conscients d'un nationalisme italien rétrospectif se refusent à admettre, on ne cherche pas (ce serait absurde !) à satisfaire un autre chauvinisme propre à chatouiller, pour reprendre l'expression d'un historien qui se plaît aux formules tranchantes, « l'orgueil d'un professeur de grec ». Il s'agit seulement de rendre intelligible l'évolution de l'art dans la Méditerranée classique, depuis ses origines mycéniennes jusqu'à l'éclosion de la civilisation byzantine. La notion d'un art « romain », si on la charge d'un contenu ethnique, introduit dans cette évolution un élément perturbateur qui la rend peu compréhensible : c'est méconnaître l'importance et la richesse des expériences multiples qui ont enrichi l'art grec classique, et plus encore hellénistique, et qui interdisent de le réduire à une sorte d'académisme prisonnier de canons traditionnels. L'intervention de la clientèle romaine n'a pas infléchi le développement des ateliers hellénistiques. Elle leur a ouvert de nouveaux marchés, elle leur a permis de rayonner davantage encore, en particulier dans les provinces occidentales, Gaule, Espagne, Maghreb. Certes cette extension à l'ensemble du monde organisé par Rome eut de grandes conséquences, mais elle n'a pas entraîné de révolution. L'art impérial prolonge directement l'art hellénistique.

Avec lui, nous avons affaire à un nouveau chapitre de l'art grec, chapitre passionnant et multiforme où l'on retrouve, comme à l'époque hellénistique, des tendances diverses, marquées ici ou là par les goûts locaux. Encore faut-il reconnaître que ceux-ci n'ont pas l'originalité que les modernes sont portés à leur attribuer un peu naïvement. Parce que notre époque s'est entichée du primitivisme conscient de certains artistes contemporains, des déformations calculées d'un Picasso et des défis provocants lancés par les abstraits à la tradition classique, on a trop aisément considéré les maladresses des artisans provinciaux dans l'Antiquité comme la manifestation d'une sensibilité esthétique particulière. Lourde erreur, à mon sens, qu'une connaissance plus étendue et plus objective des productions locales à travers l'Empire permet de dissiper. On a eu le tort de confondre la gaucherie avec le style. En réalité les simplifications, les procédés sommaires qui éliminent les raffinements et les nuances ne représentent pas le résultat d'une recherche délibérément orientée dans un autre sens que l'art grec. Ils traduisent seulement une incapacité à maîtriser pleinement la technique indispensable pour reproduire correctement les modèles. Faute d'y parvenir, il fallait bien n'en



4. La Vénus de Cyrène (Rome, musée national des Thermes). Œuvre originale datant du deuxième quart du I^{er} siècle de notre ère, elle est toute baignée de la sensualité qu'avaient exprimée splendidement les sculpteurs hellénistiques, dans la ligne de Praxitèle (cliché Uffizio Scavi Cirene).



5. Tête de Laocöon (Rome, musées du Vatican). Le fameux groupe de Laocöon et de ses fils se débattant contre de monstrueux serpents est désormais bien daté de l'époque des Flaviens (vers 70-80 après J.-C.). C'est un parfait exemple de baroque, dans la ligne des sculpteurs du grand autel de Pergame (cliché Alinari).



6. Autel des Douze Dieux (Musée du Louvre). Sur les trois faces de l'autel, les douze Olympiens sont répartis quatre par quatre au registre supérieur. En-dessous dansent de gracieuses jeunes femmes. Le style est typique du maniérisme archaïsant qui représente une des tendances de la sculpture grecque depuis la fin de l'époque hellénistique. L'œuvre date du règne de l'empereur Hadrien (cliché Giraudon).

conserver que ce qu'on était en mesure d'imiter. La ligne prenait alors le pas sur le volume, la complexité du réel se réduisait au signe. C'est là un trait de tout art populaire ou enfantin, non la marque d'un style original. C'est pourquoi on découvre d'étranges parentés entre les productions barbares ou semi-barbares des diverses provinces, quelles que fussent les ethnies qui les occupaient. Il existe une communauté des arts maladroits, comme il en est une de l'art hellénisé qu'apprécie la classe dirigeante dans l'ensemble de l'Empire. Ne mettons pas au crédit du goût de tel ou tel peuple périphérique ce qui reflète seulement la formation insuffisante de ses artistes !

En revanche, dès lors que la filiation directe

entre l'art hellénistique et l'art de l'époque impériale a été reconnue, celui-ci peut être étudié dans une juste perspective. Comme à l'époque précédente, on y discerne des courants multiples qui en dérivent directement. Il y a une tradition académique, fort brillante au siècle d'Auguste et qui, plus tard, s'épanouit à l'époque d'Hadrien, non sans une saveur particulière (fig. 4). A côté, un courant baroque, violemment expressionniste, prolonge l'art « de Pergame » : le chef d'œuvre on est le *Laocöon* (fig. 5) qui décorait le palais de Titus, ainsi que le groupe d'Ulysse et de Scylla que les mêmes sculpteurs rhodiens ont exécuté, sous les Flaviens, pour la grotte de Sperlonga, au nord de Gaète. On distingue enfin un courant maniériste et archaïsant (fig. 6) dont

un travail récent, encore inédit²⁶, suit le développement depuis son origine à l'époque classique jusqu'à celle des Antonins. Entre les productions des divers ateliers, des influences se croisent à l'occasion. Cet art complexe et bien vivant, entretenu par l'abondance et la variété de la demande, aboutit, dans le courant du III^e siècle après J.-C., au style de la Basse-Antiquité, à la fois intellectuel et savoureux, qui apparaît déjà sous les Sévères, avec le décor de l'arc *quadrifrons* de Leptis Magna, sur certains sarcophages et dans la mosaïque à figures. C'est

de là que sortira le premier art byzantin, qui doit donc être tenu pour la suite naturelle de l'art grec antique, dont l'évolution n'avait jamais été interrompue en dépit de son extraordinaire extension territoriale. Ainsi se laisse appréhender au long de trente siècles d'histoire, depuis ses origines vers le XVI^e siècle avant notre ère jusqu'à la prise de Constantinople en 1453, un phénomène culturel qui s'inscrit dans la longue durée, avec une ampleur et une continuité exceptionnelle.

François CHAMOUX

NOTES

1. *L'information d'histoire de l'art*, II (1957), p. 95-110. J'ai repris l'essentiel de cette démonstration dans un chapitre de R. Huyghe, *L'art et l'homme* (Paris, 1957), p. 341-350.

2. F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, 1895.

3. E. Strong, *Roman Sculpture* (1907-1911) et *La scultura Romana* (Florence, 1923-1926).

4. H. Van Effenterre, *Les Egéens* (Paris, 1986), p. 100 sq.

5. J'ai étudié deux fois ces peintures de vases : *Revue archéologique*, 1945, I, p. 55-97 ; *International Homeric Symposium 1969* (Athènes, 1970), p. 26 sq. Cf. ma *Civilisation grecque archaïque et classique* (ed. major, Paris, 1963), ill. 28.

6. Pausanias, I, 5, 3 (Zeus Eleutherios) ; 15, 1-3 (Poecile). Tous les textes concernant les peintres grecs sont commodément rassemblés dans le *Recueil Milliet* compilé par A.J. Reinach et récemment réédité par A. Rouveret (Paris, 1985).

7. Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVIII, 27 (voir l'éd. et le commentaire de P. Goukowsky, CUF, Paris, 1978).

8. La bibliographie est surabondante. Voir ma *Civilisation hellénistique* (ed. major, Paris, 1981), p. 39, 488 et pl. coul. I.

9. *Fouilles de Delphes*, IV, 5, *L'Aurige*, p. 23.

10. *Civil. grecque...*, ill. 38 et 62.

11. X, 25, 2-31, 11 = *Recueil Milliet*, 107 a et b.

12. *Civil. grecque...*, ill. 166. Un bel exemple a été récemment publié par H. Metzger, dans *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei* (Mél. K. Schauenburg), Mayence (1986), p. 159-163.

13. H. Rolland, *Le Mausolée de Glanum*, XXI^e Suppl. à *Gallia*, 1969. Pour l'interprétation, cf. F. Chamoux, *CRAI*, 1945, p. 177-183, et *Actes du Colloque sur les influences helléniques en Gaule* (Dijon 1958) p. 31 sq.

14. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 110 = *Recueil Milliet*, 345.

15. La dissertation de Chr. Karouzos, Περικαλλῆς ἀγάλμα, dans *Epitymbion Tsountas* (Athènes, 1940) reste à ce sujet l'étude la plus approfondie.

16. *Civil. Grecque...*, ill. 43.

17. I, 1, 2.

18. *Civil. hellénistique*, p. 243 (portraits monétaires) ; 410-411 (le genre du portrait), avec les illustrations correspondantes.

19. *Ibid.*, ill. 40-41 (Antiochos IV).

20. *Ibid.*, ill. 31 (Philétaire), 45 et 46 (Antimaque et Eucratides de Bactriane).

21. *Civil. grecque...*, ill. 165 et 170 ; *Civil. hellénistique*, ill. 206. Voir aussi G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks*, 2^e éd. révisée, Londres, 1983.

22. *Civil. hellénistique*, ill. 38. Cf. *Bull. de Corr. hellénique*, 89 (1965), p. 219-224.

23. *Civil. hellénistique*, ill. 199-205.

24. Ch. Picard, *Mon. Piot*, 24 (1920), p. 83-100 ; *Guide de Délos* (École française d'Athènes), 3^e éd., p. 195, fig. 61.

25. Virgile, *Enéide*, VI, 847 sq. ; Horace, *Épîtres*, II, 1, 156 sq.

26. M.-A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante*, thèse de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 1986, à paraître dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*.

L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)

par Jean HUBERT

L'action personnelle de Robert le Pieux (996-1031) comme bâtisseur et rénovateur de sanctuaires a été célébrée par les contemporains du souverain, aussi bien par son biographe Helgaud que par le moine Odorannus de Sens¹. Elle apparaît à bon droit comme l'une des manifestations de cette ardeur générale pour la reconstruction des églises qui s'amorce aux alentours de l'an mil, comme en témoignent une phrase un peu trop célèbre de Raoul Glaber² et, plus encore, les statistiques que l'on peut dresser d'après les annales et les chartes, mais dont il ne reste qu'assez peu de traces dans les monuments eux-mêmes. Le règne de Robert II coïncide, en effet, avec un tournant de l'histoire architecturale qui comporte encore beaucoup d'inconnues. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est du moins possible de recenser, de décrire et de comparer ce qui subsiste en tout ou en partie, de faire la part des héritages et des survivances, d'apprécier les innovations qui contribuèrent à l'avènement du premier âge roman. C'est ce que je tenterai de faire, en partant de l'étude de quelques édifices situés entre la Loire moyenne et la Seine, dans une région qu'avaient éprouvée à des degrés divers les invasions normandes, et qui représente une zone vitale à l'intérieur de l'espace capétien³.

Les hasards de l'histoire et de la géographie ont fait que les régions qui, en France, eurent le plus à souffrir des destructions, de l'insécurité, de la difficulté des communications et de l'amointrissement des patrimoines ecclésiastiques — accompagnement ou séquences des invasions —, furent précisément celles qui avaient le plus bénéficié des effets de la renaissance carolingienne. En même temps que l'on y observe le déclin de l'art de cour, qui avait constitué un élément essentiel de la création, la pratique de l'architecture traduit une coupure très nette. Coupure qui a eu pour résultat d'obliger les architectes et les artistes à s'engager dans des voies toutes nouvelles, pour adapter au mieux les

édifices sacrés à l'évolution de la vie religieuse et sociale. Les contemporains n'eurent peut-être pas une conscience précise des transformations qui s'accomplissaient sous leurs yeux. Du moins, dans leurs témoignages écrits — délivrés pour la plupart assez tardivement, c'est-à-dire aux alentours du milieu du XI^e siècle —, se révèlent-ils sensibles à la qualité des réalisations de leur temps, à leurs dimensions plus imposantes, à l'habileté de leurs bâtisseurs, progrès qu'ils opposent avec insistance à la vétusté ou aux ruines des bâtiments que les constructions nouvelles étaient appelées à remplacer⁴.

Même dans les territoires atteints par les invasions dans le nord et l'est de la France, des éléments d'architecture perfectionnés à l'époque carolingienne (le chapiteau de pierre et la modénature, le pilier cruciforme, les divers types de voûtes destinées à couvrir de petits espaces, l'arc diaphragme), des plans et des structures (la chapelle polygonale d'Aix, la crypte développée, le plan d'église à rotonde orientale, la façade encadrée de tours, la tour-lanterne, l'avant-nef) seront continués à l'époque romane. D'autre part, des régions privilégiées avaient été préservées de la coupure : une partie de la Rhénanie et l'ouest de l'Allemagne, ainsi qu'une partie du centre-est et du sud de la France et que la Catalogne. A vrai dire, ces dernières contrées méridionales, à l'exception des marches d'Espagne, n'avaient été que très faiblement pénétrées par la renaissance carolingienne. Au contraire, les pays germaniques, qui en avaient été fortement imprégnés, restent fidèles, dans l'ensemble, aux principes de l'architecture carolingienne : couverture de charpente, absence de décor extérieur, églises à sanctuaires opposés avec des avant-corps massifs. L'art de l'orfèvrerie, l'art de l'ivoire et l'art du bronze continuent d'être pratiqués à l'époque ottonienne comme ils l'avaient été à l'époque carolingienne.

Parmi les régions touchées par les Normands, la vallée de la Seine et la région parisienne

La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéôn

par Cyril MANGO

En 1964 la Collection de Dumbarton Oaks acquit trois fragments d'une croix byzantine ou plutôt trois fragments d'une mince feuille d'argent ayant appartenu au revêtement d'une (?) croix. Le fragment qui correspond au bras supérieur de la croix représente, en nielle, l'empereur Constantin devant le pape saint Silvestre ; celui de gauche le miracle de Chônai ; celui de droite l'apparition de saint Michel à Josué (fig. 1 et 2). D'où venait cet objet ? Il s'agissait d'un don de la part de John S. Thacher, directeur du même Institut. On ne nous dit pas où il l'avait trouvé, mais il est permis de supposer qu'il l'acheta chez son fournisseur préféré, qui était Georges Zakos, installé à cette époque au Grand Bazar d'Istanbul.

Trois ans plus tard le regretté Romilly Jenkins et M. Ernst Kitzinger publiaient une étude qui fit sensation dans laquelle ils affirmaient que la croix daterait de l'an 1057 précisément ; qu'elle avait été confectionnée par le patriarche Michel le Cérulaire dans un but de propagande ; que l'image de Constantin et de Silvestre signifiait la soumission de l'autorité impériale à celle du patriarche ; le miracle de Chônai la victoire remportée par le même patriarche sur l'hérésie romaine (symbolisée par le torrent qui menaçait d'engloutir l'église bien connue de l'archange) ; l'apparition à Josué l'introduction, par les soins de Cérulaire, d'Isaac Comnène à Constantinople, couronné empereur le 1^{er} septembre 1057.¹ A ma connaissance, seul André Grabar s'est élevé, et ceci assez énergiquement, contre cette théorie.² Malheureusement il n'a pas été entendu. Même une spécialiste aussi avisée que Mlle A. Bank semble avoir accepté la « démonstration » de Jenkins (M. Kitzinger n'étant responsable que du commentaire archéologique).³ Et la croix de Cérulaire continue à être mentionnée comme telle dans les manuels.⁴

A prime abord la théorie de Jenkins paraît bien séduisante et il faut avouer que les textes contemporains qu'il cite, surtout ceux de Psellos,

sont très suggestifs. Il néglige cependant de nous expliquer (en admettant qu'il s'agit bien d'une démarche de propagande ou d'une « affiche » selon l'expression de M. Kitzinger) de quelle façon cet objet de dimensions assez modestes était exposé afin d'attirer l'attention du public. Était-il destiné à être porté en procession par le clergé de Sainte-Sophie ou à être dressé sur l'autel de la cathédrale ?

Il convient de commencer par l'objet même en tant qu'objet. La « croix de Cérulaire » appartient à une catégorie de grandes croix dites processionnelles dont on connaît aujourd'hui plusieurs exemples sans parler des représentations figurées dans des manuscrits et des peintures murales. La série commence à l'époque paléochrétienne pour descendre jusqu'à la fin de l'Empire byzantin. Elle comporte des croix de différentes dimensions, quelques unes dépassant 1 m de haut, telle la croix dite d'Antioche (VI^e siècle), actuellement au Metropolitan Museum de New York (1,49 m sur 0,95),⁵ celle du Mont Sinai (VI^e siècle), qui est en bronze (1,04 m sur 0,79),⁶ celle de Lavra (X^e siècle) en lames d'argent (1,02 m sur 0,73).⁷ D'autres sont assez petites.⁸ La plupart varient entre 0,40 m et 0,60 de hauteur. Quelques unes renfermaient des reliques.⁹ Plusieurs présentent sur le bras transversal des trous ou des anneaux pour la suspension de *pendilia*, telles les lettres *alpha* et *omega*.¹⁰ On s'est demandé si les très grandes croix étaient effectivement processionnelles ou si elles étaient fixées en permanence, par exemple sur l'entablement de la clôture du sanctuaire,¹¹ derrière l'ambon ou ailleurs. Pour notre part, nous nous garderons d'établir des distinctions trop rigides. Un texte du VII^e siècle nous renseigne sur une croix en or offerte par un parent de l'empereur Phocas au monastère de Saint-Théodore de Sykéôn. Elle contenait plusieurs reliques et était destinée tant aux processions qu'à la vénération (ἐπὶ τῇ χρυσῇ τῆς τε λιτῆς καὶ τῆς προσκυνησεως).¹²

115. Le texte d'Helgaud relatif à la construction et à la dédicace de Saint-Aignan a été transmis sous deux formes : le manuscrit d'auteur (Bibl. vaticane, Reg. lat. 566) et un feuillet isolé (Bibl. vat., Reg. lat. 585, fol. 58) dans lequel L. Auvray voulait reconnaître un fragment d'annales de Fleury utilisé par Helgaud et que R.-H. Bautier identifie à un brouillon de l'auteur.

37. Cet emploi de *altus*, est courant dans la latinité classique : *in altiore locum pervenire* (Cicéron), « arriver à une situation plus élevée ».

38. Sur le fol. 58 du manuscrit Vat. Reg. lat. 585, ces précisions ont été ajoutées dans des blancs ménagés pour les recevoir (R.-H. Bautier, éd. citée d'Helgaud, p. 38).

39. Pour Éliane Vergnolle (*Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du X^e siècle*, Paris, 1985, p. 141), ce passage signifie que « l'église comportait deux niveaux, celui du bas — la crypte — possédant un autel dédié à saint Aignan et un autre à saint Benoît ».

40. Sur la cathédrale de Clermont, M. Vieillard-Troiekourov, *La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e siècle*, dans *Cahiers archéologiques*, XI, 1959, p. 119-247. Je me rallie au prudent constat établi par M. Durliat (*L'art roman*, Paris, 1982, p. 66).

41. Helgaud, *Vie de Robert le Pieux*, 24, éd. citée, p. 116.

42. Raoul Glaber, *Les cinq livres de ses histoires*, III, IX, 40, éd. citée, p. 89.

43. Docteur F. Lesueur, *Saint-Aignan d'Orléans. L'église de Robert le Pieux*, dans *Bulletin monumental*, t. 115, 1957, p. 169-206.

44. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 141-152.

45. J. Hubert, *La vie commune des clercs et l'archéologie*, dans *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, Milan, 1962, t. I, p. 98, n. 24, repris dans *Arts et vie sociale*, p. 133 ; id., *Observation sur la destination et la date de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1971, p. 134. Voir aussi les arguments développés par P. Rousseau, *La crypte de l'église Saint-Aignan d'Orléans*, dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, 1975, p. 454-473.

46. M. Aubert, *Saint-Benoît-sur-Loire*, dans *Congrès archéologique, Orléans, 1930*, Paris, 1931, p. 569-656.

47. Voir, par exemple, les réserves émises par R.-H. Bautier, *Le monastère et les églises de Fleury-sur-Loire*, dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 9^e série, t. IV, 1968, p. 152.

48. André de Fleury, *Vie de Gauzlin*, 44, éd. citée, p. 80.

49. M. Aubert, *art. cit.*, p. 41.

50. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 198-199 ; M. Durliat, *op. cit.*, p. 134.

51. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 150-152.

52. Arch. nat., N^{III} Loiret, 1^e.

53. R.-H. Bautier invoque (*art. cit.*, p. 84-85), à l'appui de la fonction militaire de la tour de Gauzlin, un passage d'André de Fleury rapportant les hostilités effectives qui opposèrent les hommes de l'évêque d'Orléans aux défenseurs de l'abbaye (*Vie de Gauzlin*, 18, éd. citée, p. 52).

54. J. Hubert, *Chapiteau de l'église de Dyé*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1945-1947, p. 48-50, repris dans *Nouveau recueil d'études d'ar-*

chéologie et d'histoire, Genève-Paris, 1985 (*Mémoires et documents publiés par la Société de l'École des chartes*, XXIX), p. 529-531.

55. Y. Sassier, *Recherches sur le pouvoir comtal en Auxerrois, du X^e au début du XIII^e siècle*, Auxerre-Paris, 1980, p. 33-41. Je ne cite ici que pour mémoire l'article de P. de Truchis, *L'architecture de la Bourgogne française sous Robert-le-Pieux* (*Bulletin monumental*, t. 80, 1921, p. 5-37), car l'auteur pose en axiome que les progrès accomplis par l'architecture en Bourgogne dans le cours du XI^e siècle n'ont pu l'être que sous l'influence du Nord, propagée par les Capétiens.

56. J. Hubert, *La date de construction de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1958, p. 41-45, repris dans *Nouveau recueil*, p. 524-528 ; J. Vallery-Radot, *Auxerre. La cathédrale Saint-Étienne. Les principaux textes sur l'histoire de sa construction*, dans *Congrès archéologique, Auxerre, 1958*, Paris, 1958, p. 40-50.

57. Y. Sassier, *op. cit.*, p. 41-44.

58. P. Rousseau prépare une étude de synthèse sur ce groupe d'églises du Gâtinais. Il a déjà publié *L'église de Cortrat et son portail*, dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, 1975, p. 313-321.

59. Helgaud, *Vie de Robert le Pieux*, 24, éd. citée, p. 116.

60. Cartes publiées dans J. Hubert, *L'avant-nef carolingienne de Saint-Germain d'Auxerre*, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 157, repris dans *Arts et vie sociale*, p. 423.

61. J. Hubert, *L'architecture religieuse*, p. 84 et pl. XXX-VII, 171.

62. J. Martin-Demézil, *Église et crypte de Saint-Solenne*, dans *Congrès archéologique, Blésois et Vendômois, 1981*, Paris, 1986, p. 136-141.

63. Ch. Lelong, *L'église Saint-Mexme de Chinon*, dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, nouv. sér., 1-2, 1965, p. 110.

64. J. Vallery-Radot, *L'ancienne église abbatiale de Beaulieu-lès-Loches*, dans *Congrès archéologique, Tours, 1949*, p. 126-142. Il faut remarquer que l'église de Beaulieu-lès-Loches ne possède pas encore de rotonde à l'imitation du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

65. M. Durliat, *Premières manifestations du style lombard en Roussillon et en Catalogne*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1954-1955, p. 89-91.

66. L'usage de dater les chartes de l'année des rois de France s'est maintenu jusqu'au XIII^e siècle dans l'ancienne marche d'Espagne. Le sculpteur du bas-relief de Saint-Genis se conforme à cette pratique diplomatique.

67. J. Hubert, *Table d'autel de marbre de l'église de Saint-Marial de Limoges*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1935, p. 190-193, repris dans *Nouveau recueil*, p. 497-500.

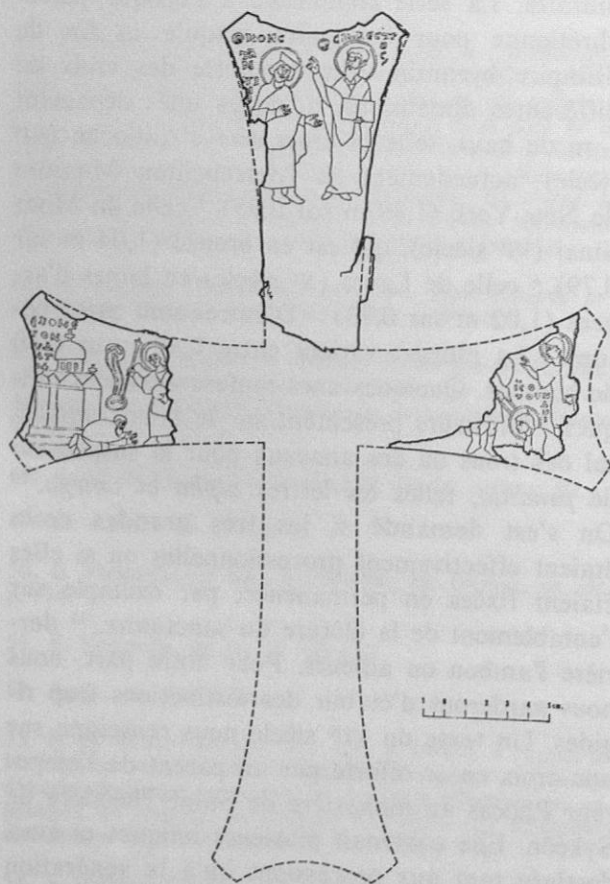
68. Le travail très complet que N. Bulst a consacré à Guillaume de Volpiano (*Untersuchungen zu den Klosterreformen Wilhelms von Dijon, 962-1031*, Bonn, 1973) peut être d'une aide précieuse pour les archéologues.

69. J. Hubert, *L'architecture religieuse*, p. 74 et pl. XX-VIII, 106.

70. J. Vallery-Radot, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris, 1956.



1. Washington, Dumbarton Oaks collection, fragments de la croix dite de Michel le Cérulaire.

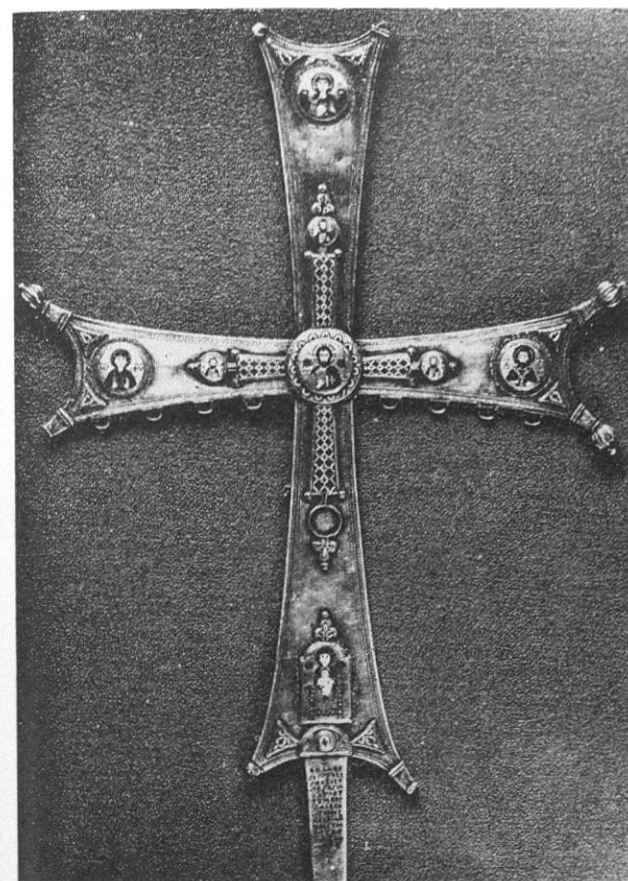


2. Reconstitution de la croix dite de Michel le Cérulaire, d'après Jenkins et Kitzinger.

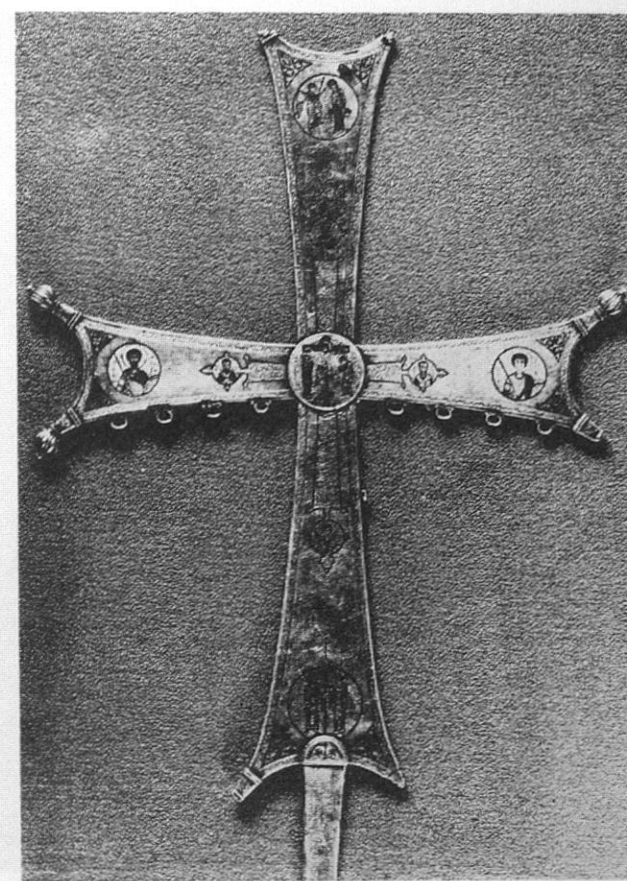
Parmi les objets que nous venons d'évoquer il y en a quatre qui nous intéressent particulièrement. C'est d'abord la croix de Matkhvarichi en Svanétie (fig. 3 et 4).¹³ En argent massif et d'une très belle facture, elle mesure 0,405 m sur 0,28 sans compter la hampe. Elle porte sur la face neuf images en émail cloisonné (dont une manque) et, sur le dos, cinq grands médaillons en nielle (la Crucifixion, au centre, l'Annonciation et l'Exaltation de la Croix, sur les extrémités verticales, saint-Théodore et saint Georges sur les extrémités horizontales) ainsi que quatre petits médaillons de saints.¹⁴ Sur la hampe on lit une inscription dédicatoire rédigée dans un très mauvais grec : 'Εκαλεργίθη τὸ σίγνο τῆς ὑπεραγίας Θ(ε)οτόκου τοῦ Μαστοῦ διὰ συδρομῆς Κοσμᾶ μ(ον)αχ(οῦ) καὶ ἱγουμενοῦ καὶ Ἰω(άννου) πρ [pour ἱερο-] μονάχου. Ἀμή.

« Le signon¹⁵ de la très-sainte Théotokos du Sein a été ouvrage grâce au concours de Cosmas, moine et higoumène, et de Jean, hiéromoine. Amen. » Il conviendrait de rechercher cette maison au nom bizarre, dont j'ignore l'emplacement.

Ensuite, c'est la croix du Musée de Genève, inv. AD 2560 (fig. 5 et 6).¹⁶ D'une facture assez grossière, elle mesure 0,475 m sur 0,241. La



3. Matkhvarichi, croix, face.



4. Matkhvarichi, croix, revers.

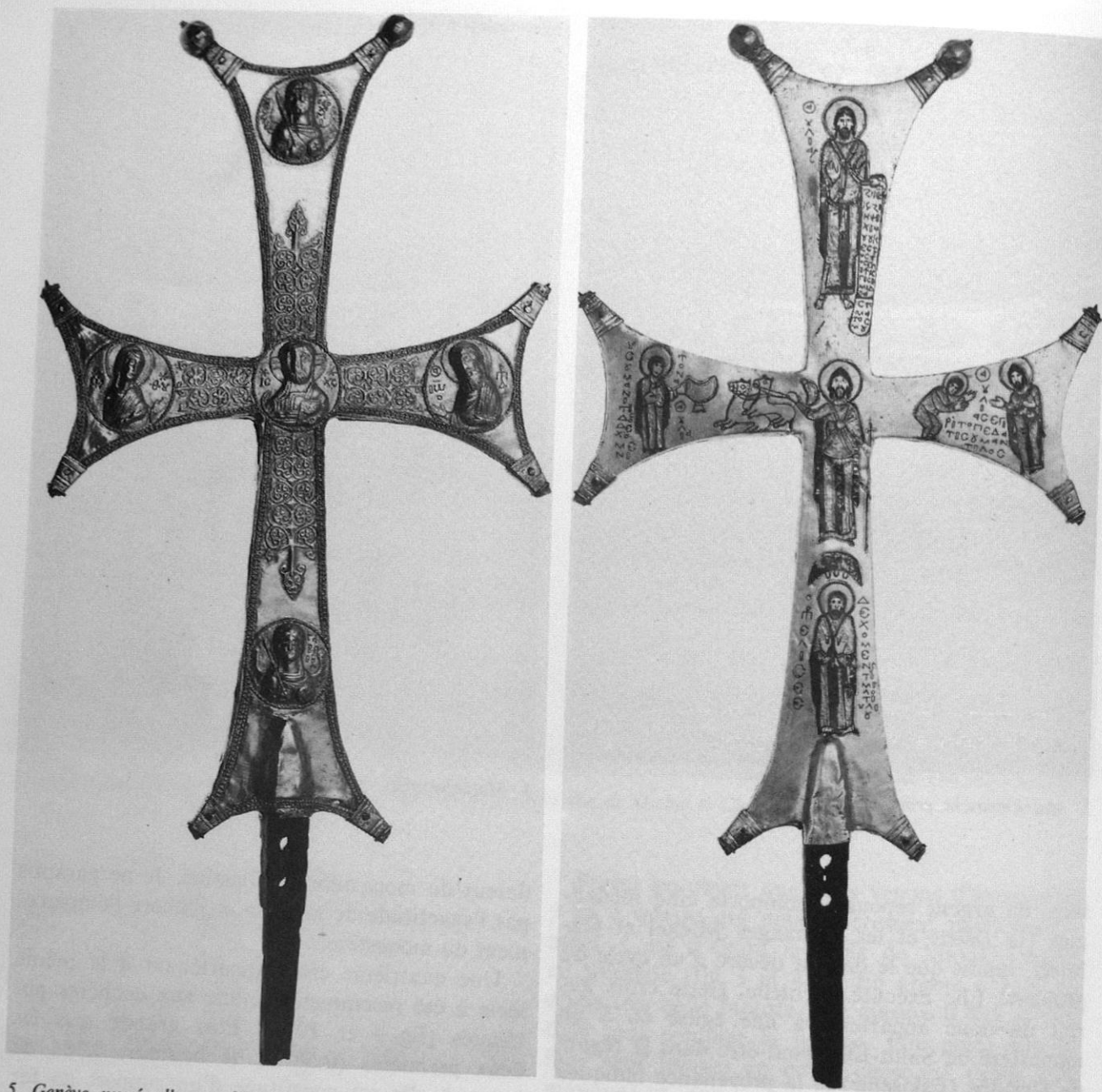
face, en argent repoussé, comporte cinq médaillons (la *Déisis* et les archanges Michel et Gabriel), tandis que le dos est décoré d'un cycle du prophète Élie exécuté en nielle. Cette croix aurait dû donc appartenir à une église ou à un monastère de Saint-Élie, peut-être dans la région de Dorylée (Eskişehir) si la provenance indiquée est exacte ; sinon l'incorrection extraordinaire des inscriptions grecques et le tracé insolite de plusieurs lettres auraient suggéré une origine plus lointaine encore, quelque part aux confins du monde byzantin.

En troisième lieu nous citerons la très belle croix du Musée de Cleveland (fig. 7 et 8), en argent doré, dont le bras inférieur manque (largeur 0,43 m).¹⁷ Encore une fois, c'est l'avert qui porte des médaillons au repoussé et le revers des images en nielle de saints ascètes. Ayant vu le dossier de cet objet avant qu'il ne fût acquis par le Musée de Cleveland, je me crois autorisé à dire que l'antiquaire qui le détenait avait fourni un croquis du bras inférieur, celui qui manque actuellement. Il portait les figures en pied de saint Arsénios et de saint Abramios et une inscription grecque d'après laquelle la croix, dédiée à saint Sabas, avait été confectionnée par les soins d'un certain Nicolas, moine, prêtre et fon-

dateur du monastère de Glastinè. Je ne garantis pas l'exactitude de la copie et j'ignore l'emplacement du monastère.

Une quatrième croix appartenant à la même série a été récemment vendue aux enchères publiques (fig. 9 et 10).¹⁸ Plus grande que les deux premières (0,58 m de hauteur, 0,385 de largeur) elle est constituée d'un support en fer recouvert de plaques d'argent. Sur l'avert cinq médaillons (la Vierge au centre, le Christ en haut, saint Jean-Baptiste en bas, Michel et Gabriel de chaque côté) ; sur le revers, en nielle partiellement doré, un cycle de la Vierge, qui se tient debout avec l'Enfant au centre : en haut la Crucifixion, à gauche l'Annonciation, à droite la Présentation de la Vierge au temple, en bas la Vierge nourrie par un ange. Près de cette dernière scène, on voit la figure agenouillée du donateur, qui est identifié par une inscription : †Δεῦσις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Κοσμᾶ (μον)αχ(οῦ).

De ce qui précède nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. D'abord, les scènes iconographiques en nielle se trouvent normalement sur le dos de la croix et semblent se rapporter à la dédicace du monastère ou de l'église qui la possédait. Ainsi, la croix du moine Cosmas (la



5. Genève, musée d'art et d'histoire, croix de procession, face (cliché musée d'art et d'histoire, Genève).

6. Genève, musée d'art et d'histoire, croix de procession, revers (cliché musée d'art et d'histoire, Genève).

quatrième) est évidemment une croix de la sainte Vierge, celle de Genève une croix de saint Élie, celle de Cleveland une croix de saint Sabas, qui y est accompagné d'autres ascètes. Il aurait dû en être de même sur la « croix de Cérulaire ». Mais l'emplacement en question n'est pas très propice pour y développer une « propagande ».

Ensuite, les quatre croix que nous venons de décrire sommairement semblent se situer toutes dans un milieu monastique de province. Ni le monastère *de Mastou*, ni celui de Glastinè (si la lecture est exacte) ne peut être cherché à Constantinople. Ce qui explique aussi l'incorrection des inscriptions. Pourtant la croix de Matzkhvarichi est certainement plus luxueuse, plus coûteuse aussi que celle de Dumbarton

Oaks. Celle de Cleveland et celle du moine Cosmas sont plus grandes. Quant au niveau artistique, la « croix de Cérulaire », supérieure à celle de Genève, paraît assez comparable à celle du moine Cosmas. A noter surtout la façon maladroite dont est représenté le miracle de Chonai : l'archange, l'air maussade, s'avance à pas lents au lieu de bondir ; la rivière ressemble à une écharpe volante. L'inscription ($\epsilon \chi \omega \nu \epsilon \tau \omega \nu \upsilon \delta \alpha \tau \omega$ au lieu de $\alpha \dot{\iota} \chi \omega \nu \alpha \iota \tau \omega \nu \upsilon \delta \alpha \tau \omega \nu$) est pleine de fautes. Bref, il s'agit d'une œuvre assez médiocre, qui ne suggère nullement une commission de la part d'un patriarche tout puissant.

Regardons de plus près la croix de Dumbarton Oaks. D'après la restitution publiée par M. Kitzinger (fig. 2) elle avait 0,40 m de hauteur et 0,29 de largeur, qui sont presque exactement les



7. Cleveland, Museum of art, fragment de croix, face (cliché Cleveland, museum of art).

8. Cleveland, Museum of art, fragment de croix, revers (cliché Cleveland, museum of art).



mêmes dimensions que celles de la croix de Matzkharichi. L'épaisseur (4 mm) est la même que celle de la croix d'Andrinople au Musée Benaki : ¹⁹ ce qui suggère un support en fer et non en bois, comme le croit M. Kitzinger. En effet, une armature aussi mince, en bois, aurait été trop fragile. Un autre détail est plus important pour notre propos, à savoir que les inscriptions du bras supérieur n'ont pas le même tracé que celles des bras latéraux. En effet, les légendes qui accompagnent les figures de Constantin et de Silvestre sont écrites d'un trait « appuyé ». Les lettres *alpha* et *lambda* ont une barre horizontale au sommet, qu'on pourrait appeler un « chapeau » ; le *tau*, qui est lié deux fois à la lettre suivante, a une barre tombante à gauche et pas à droite. Aucune de ces particularités ne se retrouve dans les inscriptions des deux scènes de saint Michel. Puisque les fragments ne sont pas rattachés, il n'est pas évident qu'ils appartiennent à la même croix, les seuls arguments qu'on puisse invoquer en sens contraire étant, d'une part, qu'ils ont à peu près la même largeur, d'autre part la ressemblance des ornements sur les vêtements de Constantin et de Michel. Ces arguments sont-ils absolument probants ? Je crois que non, puisqu'il s'agit d'objets qu'on fabriquait en série et qui étaient très répandus. Pour ne citer qu'un exemple, la fondation d'Eustathios Boilas quelque part dans la région d'Édesse possédait deux croix processionnelles, l'une ornée d'émaux, l'autre ayant précisément un décor de nielle sur argent (ἀργυροέγκανστος) et des ἐκτυπώματα, probablement des médaillons en repoussé sur la face. ²⁰ Nous ne nous tromperions pas si nous disions que chaque monastère qui n'était pas entièrement dénué de ressources en avait au moins une.

Or, si l'on dissocie les deux parties de la croix, je veux dire la partie horizontale de la partie verticale, la plus grande difficulté d'interprétation disparaît. On aurait alors deux croix, l'une ornée du cycle bien connu de l'archange, l'autre d'un cycle (?) de saint Constantin. A vrai dire, aucun cycle de saint Constantin, tel qu'il est connu en Occident (notamment dans l'église des Quattro Coronati à Rome), se semble s'être conservé à Byzance, mais je crois qu'il a dû exister. Déjà au VI^e siècle le baptême de Constantin était représenté dans l'église Saint-Polyeucte à Constantinople. ²¹ Quant à la signification de la scène figurée sur notre croix, elle découle clairement de la légende de Silvestre, très répandue dans sa version grecque. Nous y lisons que Constantin, ayant conquis Rome, tomba malade de la lèpre « éléphantiaque ». Les prêtres capito-

lins lui conseillèrent de se baigner dans du sang d'enfants vierges, mais le pieux empereur ne voulut pas consentir à ce remède barbare. Cette nuit-là les saints Pierre et Paul lui apparurent en songe et promirent de le guérir à condition qu'il invitât le pape Silvestre. Le jour suivant Silvestre arrive du mont Tarpétien où il était caché. Constantin lui demande : « Avez-vous des dieux appelés Pierre et Paul ? » – « Aucunement, » répond le pape, « ils ne sont que les serviteurs du Dieu unique. » – « Pouvez-vous m'en montrer les portraits pour que je puisse les reconnaître ? » Silvestre demande alors à son diacre d'apporter les images en buste des apôtres (τὰ στηθάρια τῶν ὁμοιωμάτων ἐν σανίσι). Constantin est convaincu de leur identité et consent à se faire baptiser. ²² La scène qui nous occupe représente donc le moment même de la conversion de Constantin et pas, comme le veut Jenkins, la soumission de l'autorité impériale à celle de l'évêque.

Admettons toutefois que les trois fragments vont ensemble. Est-ce qu'on peut trouver un lien qui unisse la scène de Constantin à celles de saint Michel ? Évidemment, en matière d'iconographie on arrive toujours, avec un petit coup de pouce, à établir une relation entre n'importe quoi et n'importe quoi : il suffit de parcourir quelques textes liturgiques, hagiographiques ou exégétiques. Je n'insisterai donc pas sur le fait que l'office de saint Silvestre (2 janvier) associe le pape aux anges, ²³ ni sur le fait que le miracle de Chônai (6 septembre) rappelait la conversion des païens. ²⁴ Il est plus intéressant de consulter les Miracles de saint Michel dans la version qui semble avoir été la plus répandue à Byzance et qui, paraphrasée en grec moderne, circule toujours en Grèce, ²⁵ celle rédigée par le diacre Pantolôn (deuxième moitié du IX^e siècle). Conservée dans des dizaines de manuscrits, elle n'a toutefois jamais été éditée en entier et, comme il arrive souvent avec les textes de grande diffusion, son contenu varie d'une version à l'autre. ²⁶ Nous y trouvons ²⁷ un chapitre intitulé « Du saint et grand Constantin ». Il s'agit de la vieille histoire, connue par les chroniqueurs, de l'apparition sur le Bosphore (à Sosthénion) de saint Michel à l'empereur. L'archange s'identifie : « Je suis Michel, qui t'a aidé invisiblement contre les tyrans impies, contre tous les infidèles et les nations barbares. » Constantin se réveille, il construit une église dédiée à saint Michel et c'est là que se tient la synaxe annuelle du 8 novembre (celle des Incorporels). Hélas, Silvestre n'y est pas mentionné, au moins dans la version que j'ai eue sous les yeux. Michel y apparaît



9. Paris, musée de Cluny, croix, face (cliché musée de Cluny).



10. Paris, musée de Cluny, croix, revers (cliché musée de Cluny).

cependant comme l'ange gardien de Constantin, et ce lien entre les deux personnages aurait pu être représenté par un schéma tout prêt, celui de la conversion de l'empereur, à laquelle sans doute saint Michel avait assisté invisiblement. C'est une explication possible, rien de plus.

Résumons : La croix de Dumbarton Oaks n'a rien à voir avec Michel le Cérulaire. C'est un objet modeste, comme il y en avait beaucoup, qui a probablement appartenu à un monastère quelque part en Asie Mineure, disons un monastère de saint-Michel qui avait une chapelle dédiée à Constantin, ceci en admettant qu'il s'agit bien d'une croix et pas de deux, ce qui pour le moment ne me paraît nullement certain.

Il serait peut-être utile de considérer un autre texte, qui nous intéresse à deux points de vue, d'abord parce qu'il concerne une croix dédiée à

saint Michel, ensuite parce qu'il se situe dans une région d'Asie Mineure qui n'est pas éloignée de Dorylée, lieu d'origine présumé de la croix du Musée de Genève. Ce récit, déjà cité par Jenkins, qui ne semble cependant pas l'avoir bien compris, ²⁸ est un recueil de miracles de saint Michel, attribué à tort ou à raison à Michel Psellos. ²⁹ Les miracles se passent dans un monastère de la Théotokos où il y avait une chapelle de l'Archange. L'empereur Héraclius, revenant vainqueur de la Perse (donc en 628), s'y arrête avec son armée, entre dans l'église et y dépose la croix qui lui avait procuré la victoire. Il avait l'intention de l'emporter à Constantinople, mais la croix refusant de bouger, elle reste dans le monastère, qui est embelli par Héraclius. L'auteur nous explique que les gens d'une foi simple avaient l'habitude de placer les croix sous le vocable ou bien des archanges ou bien de martyrs afin d'en retirer un double avantage, à savoir celui qui découlait de la vertu de la croix

et celui qui s'ajoutait grâce au nom de l'ange ou du martyr. De même Héraclius dédia la croix en question à saint Michel. L'auteur nous raconte ensuite divers miracles opérés par cette relique qui semble avoir joui d'une certaine renommée au XI^e siècle (en admettant que le texte est bien de cette époque). Un empereur, qui n'est pas nommé, menacé par une rébellion, la fait venir pour quelque temps à Constantinople.³⁰ Lors d'une autre usurpation, un homme du pays nommé Euthymios, qui s'apprête à se joindre au rebelle, emporte la croix dans sa sacoche (πήρα), mais le vol est découvert. La croix n'était donc pas très grande. Nous apprenons aussi qu'elle était enfermée dans un étui (θήκη).³¹

Où se trouve le monastère ? A une occasion donnée les cultivateurs de la région se rendent à Nicomédie pour y effectuer des échanges commerciaux,³² tandis qu'Euthymios, que nous venons de nommer, atteint le fleuve Sangarios avant qu'il ne soit convaincu de vol. On se trouve donc en Bithynie ou en Galatie. Nous pouvons être plus précis, car on nous dit que le fleuve qui coule « ici » (ἐνταῦθα) est turbulent et s'appelle Sybaris (lisez Sibéris). Une fois, par suite d'une inondation, il déracina un grand chêne, qui fut précipité contre le pont. Les paysans des alentours firent sortir la croix miraculeuse et la dressèrent sur le pont, qui fut sauvé de destruction.³³ Or, nous savons par Procope³⁴ que Justinien construisit un pont sur le Sibéris, fleuve de la Galatie, tout près de Sykéai ou Sykéon (τῶν καλουμένων Συκεῶν), à peu près dix milles à l'est de Iuliopolis. D'après l'opinion reçue³⁵, le Sibéris, appelé aussi Hiéros,³⁶ serait l'actuel Aladağ Suyu, affluent nord du Sangarios, et Sykéon s'identifierait à un endroit appelé Eskişehir (à ne pas confondre avec Eskişehir = Dorylée), où on voyait autrefois sept piles d'un ancien pont. Tout dernièrement, cependant, à la suite de la découverte de deux milliaires de la voie romaine, on a proposé de situer Iuliopolis à Eskişehir et de déplacer le Sibéris (qui serait

l'actuel Girmir Suyu) à une quinzaine de km à l'est.³⁷ Sykéon serait donc à chercher dans la vallée du Girmir.

La Vie de saint Théodore de Sykéon nous permet de faire quelques recoupements. Nous en déduisons en effet,

1. Qu'il y avait à Sykéon un monastère de la Théotokos. Il ne s'agit pas du monastère construit par saint Théodore sur une colline rocheuse près du village, et qui comprenait un martyrium de saint Georges reconstruit en forme de triconque, une église de l'Archange et plusieurs chapelles, mais d'une autre maison, plus ancienne, située en contrebas (κάτωθεν) par rapport à cette dernière (ch. 122.2,7; ch. 123.4; ch. 162.78). Saint Théodore séjourna souvent dans le monastère de la Théotokos, surtout, paraît-il, en hiver.

2. Le Sibéris coulait près des terres arables de Sykéon et y provoquait souvent des éboulements (ch. 45.15).

3. Il y avait, assez près, un pont (τὴν πλησίον γέφυραν τοῦ Σιβέρεως ποταμοῦ), située sur le chemin de Sykéon à Constantinople (ch. 121.27), ce qui veut dire que Sykéon était sur la rive gauche du Sibéris.

On peut en conclure sans grand risque de se tromper que le monastère de la Théotokos, qui au XI^e siècle possédait la croix miraculeuse, était le monastère de Sykéon. Ce qui explique d'ailleurs l'arrêt d'Héraclius à cet endroit. Car, juste avant la mort de saint Théodore (613) Héraclius, qui se rendait en expédition contre les Perses à Antioche, fit halte à Sykéon pour recevoir la bénédiction du saint. Trop pressé, il n'accepta pas les eulogies qu'on lui offrit (présage de sa défaite), mais il promit d'y revenir (ch. 166) : ce qu'il semble avoir fait quinze ans plus tard quand il eût remporté la victoire qui lui avait été refusée auparavant.

Le village de Sykéon existait-il toujours au XI^e siècle ? Le texte de Psellos n'en parle pas.

Cyril MANGO

NOTES

1. « A Cross of the Patriarch Michael Cerularius », *Dumbarton Oaks Papers*, 21, 1967, pp. 235-49.

2. *Cahiers archéologiques*, 20, 1970, pp. 235-36.

3. *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX-XII vv.*, Moscou, 1978, p. 45; « Études sur les croix byzantines du Musée d'Art et d'Histoire de Genève », *Genava*, n.s. 28, 1980, p. 103.

4. Par ex., A.P. Kazhdan et A.W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11th and 12th Centuries*, Berkeley et Los Angeles, 1985, p. 46.

5. M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium*, Baltimore, 1986, pp. 192-97, No. 42 a-c.

6. K. Weitzmann et I. Ševčenko, « The Moses Cross at Sinai », *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, pp. 385-98.

7. A. Grabar, « La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanasie au Mont-Athos », *Cahiers archéologiques*, 19, 1969, pp. 99-125.

8. Par ex. les deux croix en argent (VI^e s.) du trésor de Ma'aret en-Noman (0.18 m sur 0.132 et 0.17 m sur 0.115) : M. Mundell Mango, *op. cit.*, pp. 238-39, Nos. 67-68; la croix en bronze de Dumbarton Oaks sur une base en forme d'église, inv. 40.14 : M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, D.C., 1962, No. 69; la croix en bronze doré de Kassandra : H. Buschhausen, « Ein byzant. Bronzekreuz in Kassandra », *Jahrb. d. Österr. Byzant. Ges.*, 16, 1967, pp. 281-96; et bien d'autres.

9. Comme la célèbre croix des Zaccaria à la cathédrale de Gênes, refaite dans la seconde moitié du XIII^e s. : G. Schlumberger, « La croix byzantine dite des Zaccaria », *Monuments Piot*, 1895, pp. 1-8; S.G. Mercati, « Sulla croce bizantina degli Zaccaria », *Ann. della R. Scuola Archeol. di Atene*, n.s., 1-2, 1942, pp. 201-12; la croix en bronze (X^e s. ?) de Dumbarton Oaks, inv. 51.22 : M.C. Ross, *op. cit.*, No. 68; etc.

10. Lettre omega encore attachée par une chaînette à la croix d'argent (VI^e s.) trouvée à Divriği, Musée Archéologique d'Istanbul, inv. 8051 : M. Mundell Mango, *op. cit.*, p. 249, No. 76.

11. Weitzmann et Ševčenko, *op. cit.*, p. 390.

12. *Vie de Théodore de Sykéon*, éd. A.-J. Festugière, Bruxelles, 1970, I, ch. 128.2.

13. L. Khuskivadze, « Vizantijskij krest iz Matskhvariši », *Zograf*, 15, 1984, pp. 24-40.

14. L'auteur, *op. cit.*, p. 28, se trompe en disant que le petit médaillon à gauche représente le prophète Elie. Il s'agit d'un évêque, sûrement saint Basile.

15. Le même terme se retrouve dans l'inventaire de Patmos, daté de 1201, à propos d'une croix, également ornée d'émaux : Ch. Diehl, « Le trésor et la bibliothèque de Patmos », *Byz. Zeitschr.*, 1, 1892, p. 512. Cf. aussi une grande croix en bronze (inédite) du Musée Ashmolean d'Oxford, inv. 1980.2, inscrite + Σήγνο της Ἀγίας Ἀναστασίας +. A noter que le monastère de Patmos possédait quatre croix processionnelles en métal précieux.

16. A. Bank, B. Bouvier, I. Djurić, L. Bouras, « Études sur les croix byzantines du Musée ... de Genève », *ut supra*, p. 97 ss., fig. 1-2.

17. Reproduite *ibid.*, fig. 5. A ma connaissance elle n'a pas fait l'objet d'une publication détaillée.

18. Christie's (London), Catalogue de vente, 9 avril 1987, No. 97. Achetée par le Musée de Cluny. D'après un article de l'*International Herald Tribune*, 18-19 avril 1987, signé Souren Melikian, elle proviendrait, elle aussi, d'Eskişehir.

19. Voir la belle étude de L. Bouras, *The Cross of Adrianople*, Musée Benaki, 1979.

20. P. Lemerle, *Cinq études sur le XI^e siècle byzantin*, Paris, 1977, p. 24.

21. *Anthol. Pal.*, I, 10, vers 70-73. Cf. C. Mango et I. Ševčenko, « Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople », *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, p. 245 note 14.

22. Georges le Moine, éd. de Boor, pp. 485-87; Vie de S. Silvestre, éd. F. Combefis, *Illustrium Christi martyrum lecti triumpho*, Paris, 1660, p. 262 ss.; Vie de Constantin par Ignace de Sélymbria, éd. Th. Ioannou, *Μνημεῖα ἁγιολογικά*, Venise, 1884, pp. 183-85; Vie de Constantin, éd. M. Guidi, *Rend. R. Accad. dei Lincei*, Cl. di Scienze morali, storiche e filol., sér. V, 16, 1907, pp. 325-27.

23. *Συνήφθης ταῖς χορείαις ταῖς τῶν ἀσωμάτων*, etc. : *Mémoires*, éd. de Rome, III, 1896, p. 38.

24. *Ibid.*, I, 1888, p. 71.

25. Damaskēnos Stouditēs, *Θησαυρός* (nombreuses éditions), *logos* 18.

26. Nous en avons parlé ailleurs : « The Date of the Studium Basilica at Istanbul », *Byz. and Modern Greek Studies*, 4, 1978, pp. 117-18; « St. Michael and Attis », *Δεῦτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας*, Sér. 4, 12, 1984, p. 47 ss.

27. *Cod. Paris. gr.* 1196, f. 20v-21v; *Paris. gr.* 1510, f. 92v.

28. Parce qu'il le rattache à Césarée : *op. cit.*, p. 235.

29. M. Psellus, *Scripta minora*, éd. E. Kurtz et F. Drexler, I, Milan, 1936, pp. 120-41.

30. *Ibid.*, p. 134.

31. *Ibid.*, pp. 135-36. Cet agencement rappelle la croix du Musée de Genève, inv. AD 3062, sur laquelle voir A. Bank et alii, *op. cit.*, pp. 105-06, 113 ss. et fig. 6 a-c. Il s'agit d'une croix reliquaire en argent qui contient une croix en bronze.

32. *Scripta minora*, p. 133.

33. *Ibid.*, pp. 127-28.

34. *De aedificiis*, V.4.1.

35. J.G.C. Anderson, « Exploration of Asia Minor during 1898 », *Ann. British School at Athens*, 4, 1897-8, pp. 67-68; id., « Exploration in Galatia cis Halym », *J. of Hellenic Studies*, 19, 1899, pp. 65-67 avec plan du pont; W. Ruge, art. Hieros flumen, *RE*, VIII (1913), col. 1589.

36. Plinie, *HN*, V. 149 : « Hieros qui Bithyniam et Galatiam disternat ».

37. D. French, *Roman Roads and Milestones of Asia Minor*, I. *The Pilgrim's Road*, BAR International Series 105, 1981, pp. 37-44 et carte 1; cf. K. Belke et M. Restle, *Galatien und Lykaonien (TIB, 4)*, Vienne, 1984, p. 224.

Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art

par Ernst KITZINGER

I. TEXTS AND MONUMENTS

Few manifestations of the Byzantines' religious mentality are as indicative of its essence as the persistent tendency to epitomize the life of Christ by means of the feasts commemorating the major events in that life. The texts which do so are well known. Their singular characteristic is that they enumerate the major feasts of the liturgical year not in the order of their occurrence in the calendar but in "biographical" order. The historical life of Jesus is thus encompassed in a time frame familiar to every faithful from his own living experience. Summed up in terms of its annual reenactment in church it remains forever fresh.

The notion took shape in the 8th century at the latest. Two aspects of the relevant texts are worth special notice: The feasts are strictly limited in number and that number is symbolically charged. Seven feasts of Christ are enumerated in "biographical" order in a sermon on the Ascension wrongly attributed to John Chrysostom and are likened to the seven days of Creation.¹ A writer known as John of Euboea in a sermon on the Conception of the Virgin lists ten great feasts – beginning, appropriately, with two feasts of the Virgin, her Conception and her Birth – and draws a parallel with the Decalog, the Beatitudes, and the number of *logoi* in the Lord's Prayer.² Clearly, the purpose is to place the events relating to the Incarnation on a level outside historical time and to show that an eternal and all-pervasive divine *oikonomia* was operative in bringing them about.

Ultimately the number of feasts in which the life of Christ came to be epitomized was twelve,³ a number also hallowed by associations with both the Old and the New Testament. There are no texts listing feasts in the *chronological order of the events they commemorate* and naming more than twelve.⁴ The earliest known text enumerating twelve feasts is a poem which traditionally goes under the names both of John Mauropous (11th century)

and of Theodore Prodromos (first half of the 12th century) though recent research attributes it firmly to the latter author.⁵ Subsequently two writers of the Palaeologan period – Nikephoros Kallistos Xanthopoulos and Manuel Philes – wrote poems on the theme.⁶ But it was through images rather than through words that the notion of the Dodekaorton was most widely propagated.

Indeed in medieval Byzantine art the twelve-feast cycle became firmly established as a distinct category. It existed side by side with more extensive narrative cycles representing the Gospel story in epic breadth. The latter, of course, had their primary area of deployment in illuminated manuscripts.⁷ But there are conspicuous examples also in church decoration, such as the mosaics of the Church of the Holy Apostles in Constantinople as described by Nicholas Mesarites⁸ and the murals in a number of the cave churches in Cappadocia.⁹ The distinction between feast cycle and narrative cycle is valid and important though in the art historian's mind it tends to get blurred by the fact that aside from the Dodekaorton – the feast cycle par excellence – there also existed in the Byzantine Middle Ages a looser and more extensive alignment of feast pictures, as will be seen presently.

The twelve-scene cycle belongs primarily to the world of the icon, that term here being used in a broad sense. Its classic representatives are found on painted panels, diptychs and polypptychs, on the painted epistyles of iconostases and on reliefs in ivory or steatite. The earliest examples now known date from the 11th century,¹⁰ though it is possible that such cycles were created as early as the 10th century.¹¹ The great collection of icons in the monastery on Mount Sinai includes a number of painted panels and epistyles of the 12th century displaying the Dodekaorton (fig.1).¹² The earliest representations in steatite have also been attributed to that century and the theme proliferates in steatite reliefs of the Palaeologan



1. Sinai, Monastery of St. Catherine Panel of tetrptych: Twelve Feasts (photo courtesy of the Michigan-Princeton Alexandria Expedition to Mount Sinai).

period.¹³ Also of Palaeologan date is an extraordinarily precious diptych in miniature mosaic now in Florence, the most famous of all pictorial renderings of the Dodekaorton.¹⁴

The canon of twelve scenes normally comprises three pertaining to Christ's infancy (Annunciation, Nativity, Hypapante), three from his public life (Baptism, Metamorphosis, Raising of Lazarus), three representing the Passion and Resurrection (Entry into Jerusalem, Crucifixion, Anastasis) and a final triad consisting of the Ascension, Pentecost and the Koimesis. This sequence certainly was established by the middle of the 11th century, witness a group of miniatures in a psalter manuscript securely dated to ca.1059 A. D.¹⁵ But variations occur. It is noteworthy that among the earliest examples there are two which terminate with Pentecost

and do not include the Koimesis. An ivory diptych in Leningrad displays instead of the latter scene the Incredulity of Thomas and furthermore omits the Raising of Lazarus while adding the Visitation to the Infancy sequence.¹⁶ On a painted diptych on Mount Sinai which likewise omits the Koimesis the number twelve is made up by inserting the scene of the *Chairete* between the Anastasis and the Ascension.¹⁷ A comparable resistance to including in the cycle the death of the Virgin can be observed in the poem of Theodore Prodromos previously referred to. It, too, concludes with Pentecost rather than with the Koimesis and instead of the latter event adds the Circumcision to the episodes from Christ's infancy.¹⁸ Although the Koimesis had long been celebrated as a major feast¹⁹ there may well have been some hesitation to include it

in a canon that was meant to epitomize the life of Christ. It was not, strictly speaking, one of the "Feasts of the Lord", which is the title given to Theodore's poem. On the other hand, events from Mary's early life do feature in a canon of great feasts as early as the 8th century²⁰ and thus it is not surprising to find that once the normal Dodekaorton was established in icon painting it soon came to be supplemented in some instances with two additional feast pictures representing the Virgin's Birth and her Presentation in the Temple.²¹ In other words, at least from the 12th century on there existed in iconic art aside from the Dodekaorton also an enlarged feast cycle with more emphasis on the Theotokos.

When one tries to determine whether or to what extent the twelve-feast cycle became part of mural decoration in Byzantine churches one is faced with an almost impenetrable thicket. Few mural decorations from the crucial middle period are fully intact. Wherever there are lacunae uncertainties arise: What scenes occupied these places? Does the presence among the extant pictures of some "abnormal" scene necessarily mean that the whole was not a Dodekaorton? Even if in a given case all the extant scenes are "normal" in terms of the canon cited earlier, is the architectural framework such that one must reckon with an original complement of more than twelve pictures?

After paying attention to these questions – particularly in regard to churches of the middle period – over a considerable length of time, I can name only one decoration – created at the very end of that period – which passes all these tests satisfactorily. This is the little church of the Panagia Monasgou at Monagri in Cyprus.²² In the first half of the 13th century the church received a decoration that included a complete and normal Dodekaorton. The barrel vault covering the nave is filled in its entirety by this cycle. Only the opening and the closing scenes are placed elsewhere – the Annunciation in a spandrel on the north wall, the Koimesis on the west wall.²³ In another Cypriote church, the Holy Apostles at Perachorio decorated with paintings about half a century earlier, we find seven, or probably eight scenes from the canonical Dodekaorton, plus spaces, now vacant, that could have accommodated just four more scenes.²⁴ A similar situation exists in a church of the Palaeologan period, the Holy Apostles in Thessaloniki.²⁵ There are other instances where the probable number of scenes within the overall

scheme of decoration is again twelve but one or more of the subjects do not conform with the canon as it was ultimately established. We have encountered such cases among the icons – more particularly among the relatively early ones – and the same possibility must be reckoned with in the monumental sphere. As early as ca.890 A.D. the emperor Leo VI in his ekphrasis of the church built by Stylianos Zaoutzas enumerates what appears to be a total of twelve scenes encompassing the entire life of Christ but including some that are not part of what was to become the canon.²⁶ In the Cappella Palatina in Palermo, built and decorated with mosaics in the middle decades of the 12th century, ten scenes are extant, all but one of which – the Flight into Egypt – are part of the normal Dodekaorton, and there is room for two more.²⁷ Similarly, at Djurdjevi Stupovi ten scenes are wholly or partly preserved from the 12th century decoration of the church and only one of these – the Betrayal – is not part of the regular canon. Here, however, three scenes from the canon are missing – the Annunciation, the Nativity and the Ascension – and one has the choice between assuming that one of these never existed or that the number twelve was exceeded. In any case, the architectural framework is such that there cannot ever have been a substantially larger number of panels.²⁸

That the existence of the "pure" (i.e. canonical and unadulterated) Dodekaorton is harder to demonstrate in church decoration than it is in the realm of icons is only natural. The reason is not only the far greater role played by accidents of preservation. The variability of the architectural layout – to say nothing of local considerations which must have influenced the choice of subjects in many cases – inevitably led to modifications. No doubt the twelve-scene cycle did constitute a norm, or at any rate a point of departure, for designers of monumental programs. But it was easily subjected to abridgments, replacements and additions. The question is to what extent it is legitimate to make allowances for such variations and still speak of a feast cycle.

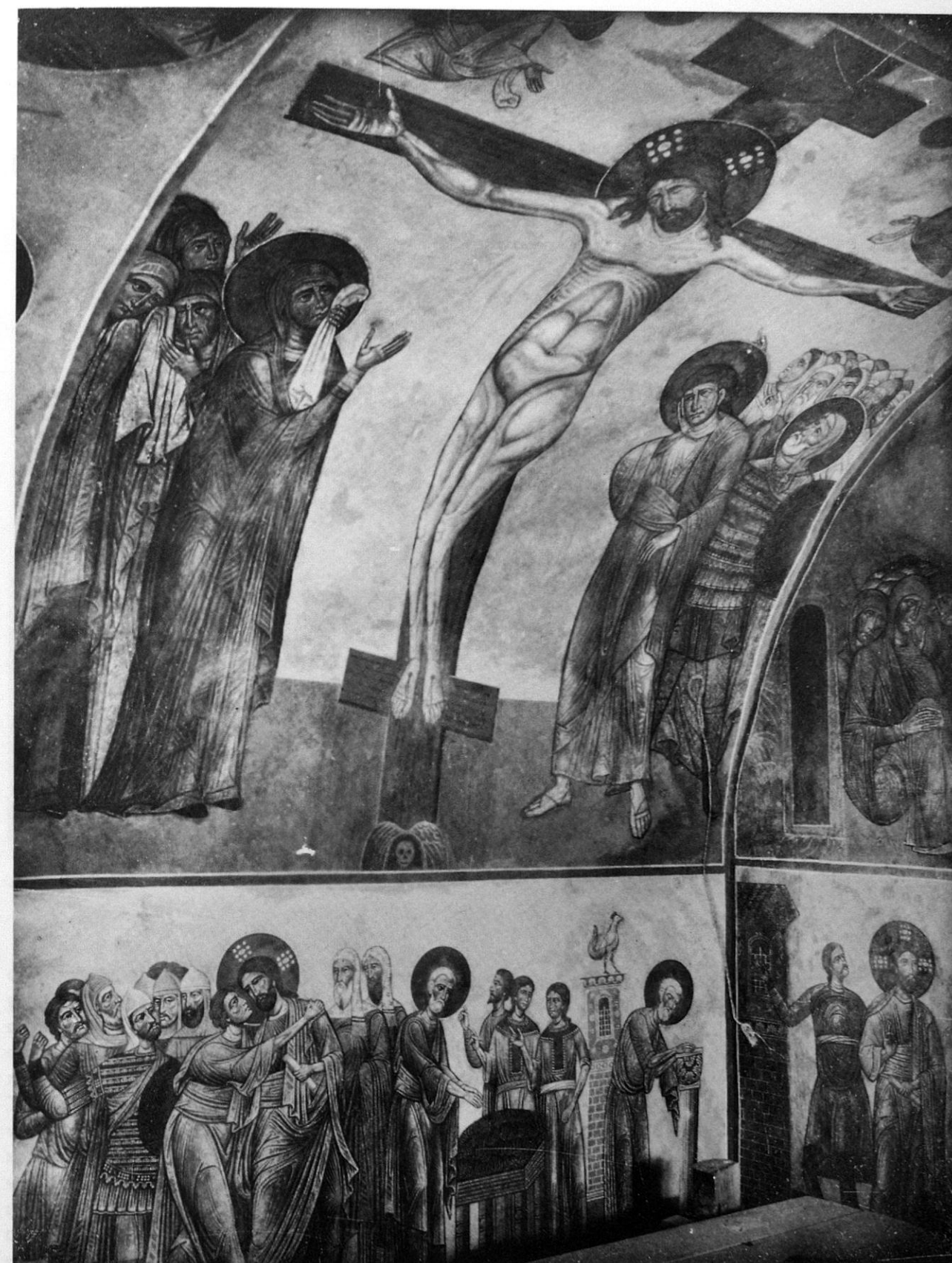
More is involved here than terminological pedantry. In a brilliant study published more than thirty years ago André Grabar showed that a comprehensive pictorial representation of the life of Christ was meaningful not only in relation to the calendar of feast days in the liturgical year but also in relation to the daily celebration of mass. The evidence comes from an illuminated parchment scroll of the 11th century

in Jerusalem which contains the priest's silent prayers from the liturgy of John Chrysostom. Accompanying the individual prayers are little vignettes the majority of which represent events from the life of Christ. In the aggregate these amount to a full and comprehensive depiction of that life.²⁹ The illustrator of the Jerusalem scroll thus made it clear by implication that mass is "une répétition sacramentelle de l'histoire du Salut".³⁰ It follows that the cycle of christological scenes surrounding the faithful in church is "liturgical" not only in so far as it relates to the annually recurrent feasts but also because Christ's incarnate life which these scenes evoke is reenacted every time the liturgy is celebrated. As a matter of fact, most of the scenes depicted in the Jerusalem scroll do coincide with those in the regular Dodekaorton.³¹ But once the cycle becomes detached from the feast calendar, as it does in this case, there could be considerable latitude in the choice of scenes with which to "illustrate" the liturgy; and this can go far to explain why so many of the christological cycles that have survived on the walls and vaults of Byzantine churches include episodes that are not commemorated in major feasts.³² We are freed from the necessity of trying to force every such cycle onto the Procrustean bed of the Dodekaorton.

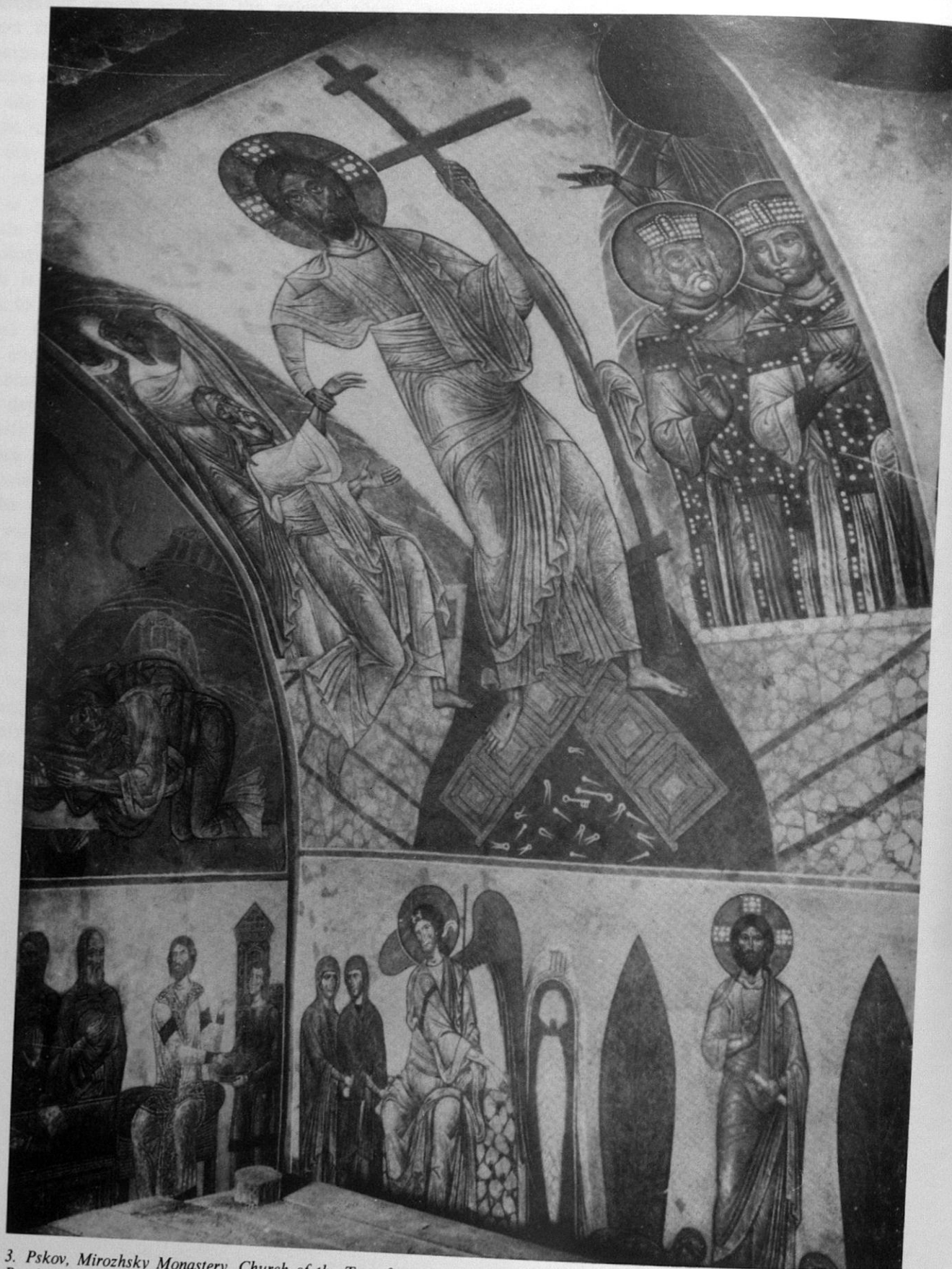
It is also true, however, that the total number of scenes in a cycle can be increased substantially beyond twelve without losing the connotation of "feasts". In a version of the Painter's Manual – a very late source, admittedly – a great many christological and mariological subjects are listed under the general heading of *heortai*.³³ Even in Byzantine art of the middle period the limitation to twelve was far from binding. We saw that in the realm of icons there came into being an enlarged feast cycle, in particular through the addition of scenes from the early life of the Virgin that corresponded to important feasts.³⁴ The same is true in mural decoration. At Daphni, for instance, the sequence of scenes in the naos opens not with the Annunciation but with Mary's Birth.³⁵ The subjects which most frequently get added to (or substituted for) those of the regular Dodekaorton are scenes pertaining to Holy Week and more particularly to Maundy Thursday – the Last Supper, the Washing of the Feet, Gethsemane and the Betrayal.³⁶ Other subjects that tend to be included are the Incredulity of Thomas and the Women at the Tomb, episodes commemorated respectively on the first and second Sunday after Easter.³⁷ Sometimes, but

not always, such additional scenes are physically separated from the main cycle and thus characterized as subsidiary.³⁸ One is still justified in applying the term feast cycle to sequences that included subjects such as the ones just mentioned. It is true that the symbolism of a display of precisely twelve pictures is often lost. But in most church decorations the total number of scenes represented is not readily perceived in any case. It does not leap to the eye as it does in the case of an icon, diptych or other portable object.

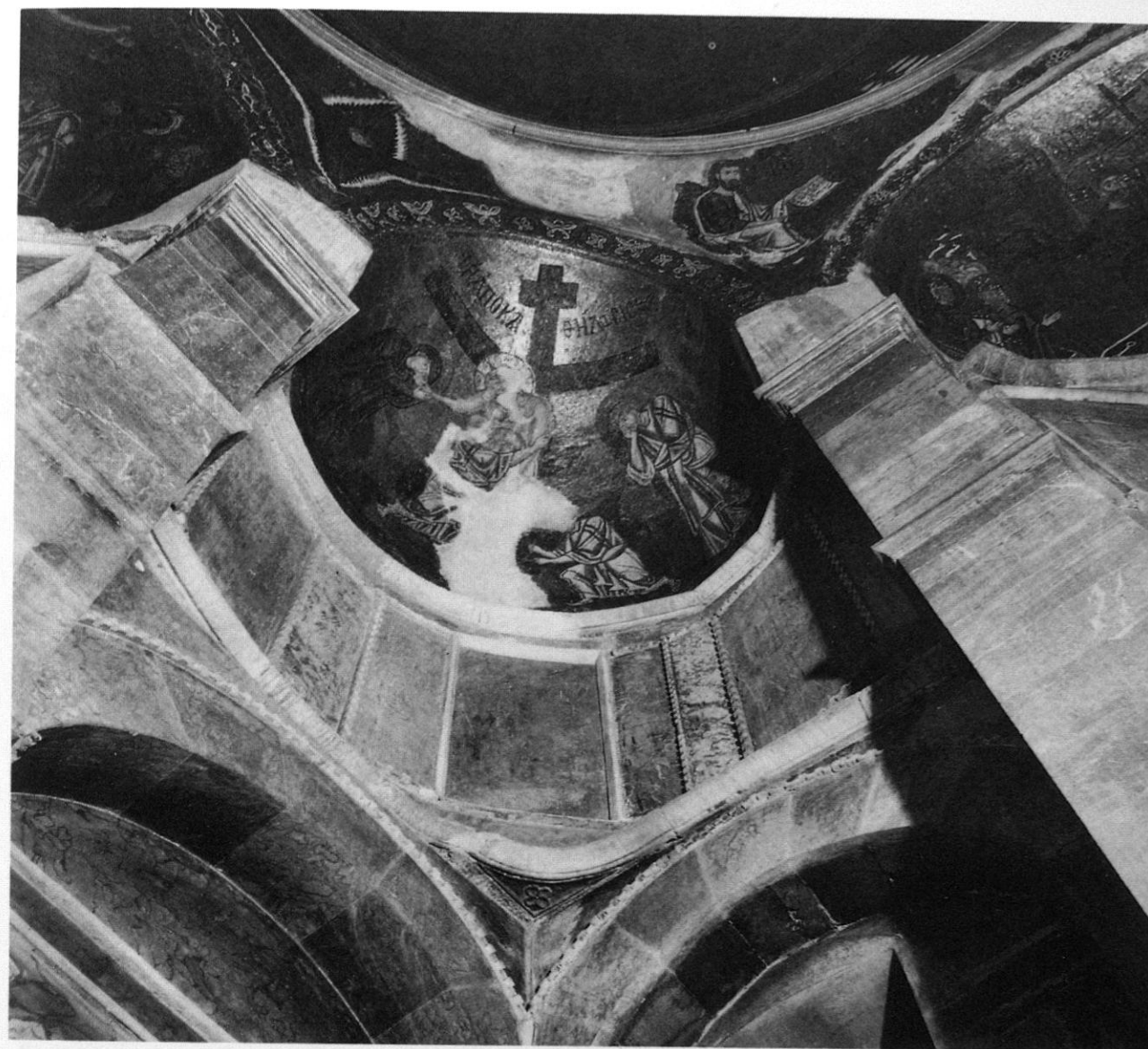
The question is where to draw the line. At Daphni where the "Maundy Thursday" subjects are relegated to the narthex the latter's decoration also includes four scenes pertaining to the infant Mary and her parents, subsidiary to the representation of the Virgin's Birth with which the main cycle in the naos opens.³⁹ One of these – Mary's Presentation in the Temple – became an important feast in the Byzantine calendar.⁴⁰ The angel's Annunciations to Ann and Joachim respectively, combined in a single panel, may be said to stand for the Conception of the Virgin which also ranked as a feast day.⁴¹ The fourth subject – the Blessing of the Virgin by the priests on her first birthday – cannot, however, claim independent reference to a feast. In heortological terms the scene is an appendage to that of the birth itself which is represented in the naos. Taken as a whole the sequence of Marian scenes in the Daphni narthex shades over from subsidiary feast cycle to straight narrative. Elsewhere such supplementary sequences are developed much further. The Church of the Transfiguration of the Mirozhsky Monastery at Pskov, built in the middle of the 12th century, received a mural decoration in which a clear distinction was made between primary and secondary subjects. The feast cycle, consisting of the normal Dodekaorton with three additional scenes from the Passion, is prominently displayed, mainly in the top zone of the naos (fig. 2, 3). Beneath it in two narrow bands are two subsidiary cycles consisting of large numbers of scenes and devoted respectively to Christ's Passion and Resurrection and to his miracles.⁴² Similarly at Monreale the cycle of miracle scenes from the Gospels in the aisles is subsidiary to the main christological cycle in the transept. But here the main cycle itself, consisting of some forty five scenes, is so greatly developed vis-à-vis the succinct epitome of Christ's life depicted in the transept of the Cappella Palatina a generation earlier that one would hardly call it a feast cycle.⁴³



2. Pskov, Mirozhsky Monastery, Church of the Transfiguration. Vault of north arm: Crucifixion (after Parli).



3. Pskov, Mirozhsky Monastery, Church of the Transfiguration. Vault of north arm : Anastasis ; below scenes from Christ's Passion and Resurrection (after Parli).



4. Chios, Nea Moni. North side of naos : Descent from the Cross.

In the end one must conclude that a precise definition of what constitutes a feast cycle is not possible. Nevertheless such cycles constitute a distinct and distinctive component of Byzantine church decoration. The program at Pskov just referred to illustrates the point dramatically. The feast pictures were made to stand out vis-à-vis the secondary cycles by their size and monumentality and by each being presented in a well defined space of its own. Each moreover is a self-contained composition. There is usually a dominant central figure or group flanked by evenly balanced elements on either side. An important formal aspect of our theme comes into view here.

Indeed, quite generally feast pictures tend to be composed on principles involving or at least approximating axial symmetry. They are static. Time appears to stand still as one contemplates each one of them. Each sacred event is shown to

be an everlasting presence.⁴⁴ To be sure, it forms part of a sequence which, taken together, constitutes a summa of Christ's life, as do the texts cited earlier. But there are no visual inducements in any given scene to make one proceed to the next. The whole is like a string of beads, each well rounded and complete in itself.

What is more, in the churches the chain which the pictures form also tends to be closed. The cycle normally starts in the east, proceeds clockwise and leads back to the east. The principle was applied in a particularly striking manner in the Nea Moni in Chios where the architecture provided for the designer of the program a coherent sequence of eight – but only eight – conches encircling the naos (fig. 4, 5). These were given over to the feast cycle which begins in the northeastern conch with the Annunciation, proceeds clockwise and concludes – prematurely, as it were – with the signal event



5. Chios, Nea Moni. North side of naos : Anastasis.

of Christ's Resurrection. To do this two of the canonical pictures that should have come before – the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem – and also the last two scenes – Ascension and Pentecost – were relegated to the narthex.⁴⁵ At Daphni, where the main christological cycle in its entirety is accommodated in the naos, it forms a double ring.⁴⁶ At Hosios Lukas an abridged feast cycle begins in the naos and continues in the narthex but returns to the interior with the final event of Pentecost which is placed in a small dome of its own in the bema.⁴⁷ Always the ring is closed in some way. The sequence turns back upon itself. Like the individual picture the cycle in its entirety is outside historical time. In the texts in which Christ's life is epitomized through an enumeration of church feasts and in the icons in which the appropriate pictures are lined up, the idea of past history being thus related to the faithful's present day experience is merely implied. In its monumental rendering in the church the feast cycle concretely and visually presents the series

of events pertaining to the Incarnation as an ever present, eternally recurrent reality.

II. ANTECEDENTS

In the second volume of André Grabar's *Martyrium* there are memorable pages on the relationship between the feast cycle as established in mature Byzantine art and sequences of christological scenes of a much earlier period, specifically the highly abridged cycles that are represented on some of the pilgrims' ampullae preserved at Monza and Bobbio and on certain other kinds of portable objects of roughly similar date.⁴⁸ Like the feast cycles, these earlier "biographical" sequences show a striking concentration on events representing the beginning of Christ's earthly existence, on the one hand, and on its final phases, on the other. As Grabar pointed out, here already the representation in concise form of the wholeness of the Savior's life is a primary concern.

Among the objects, or groups of objects, displaying such cycles the pilgrims' ampullae are in many ways the most interesting and revealing. Their place of origin is indisputable and the date of their manufacture ascertainable within fairly narrow limits: They were made in Palestine in the second half of the 6th or at the latest in the early 7th century.⁴⁹ The purpose which these phials served is also clear. As their inscriptions proclaim, they contained oil from the holy sites that had links with Christ. The oil may have been taken from lamps that burnt at shrines commemorating major events in his life or it may indeed have been in contact with the relic of the True Cross itself.⁵⁰ Carrying away one of these little flasks the pilgrim was in possession of a tangible, if highly indirect, link with the Savior.

Of the approximately forty such objects now known, four display the cycle in question: one in Monza (fig. 6) and three in Bobbio.⁵¹ The same events – seven in number – are represented in each case: Annunciation, Visitation, Nativity, Baptism, Crucifixion, the Women at the Tomb and the Ascension. Only in one instance is the number of scenes increased to nine, the Nativity being supplemented with abridged representations of the Adoration of the Shepherds and the Adoration of the Magi, that is to say, with two additional episodes relating to the same holy site, namely Bethlehem.⁵² The method of displaying the scenes is always the same: Each is enclosed in a circular medallion; one – a different one in each case – occupies the center while the others form a circle around it.

To understand the *raison d'être* of the cycle in these four instances it is necessary to view it in relation to the imagery of the pilgrims' ampullae overall. The great majority of them are decorated with only two scenes, one on each side. In many cases only one of the two images is framed by an inscription; and when this is the case it is the side bearing the inscription which must be considered the principal or obverse side.⁵³ On this basis it is safe to say that the four examples of cyclical representation all occupy – or occupied – the reverses of phials. Only one of the four, it is true, belongs to a phial that is fully preserved.⁵⁴ The other three are fragments lacking any indication as to what was represented on the opposite side. But none has an inscribed border. The phial that is intact (fig. 6) also lacks an inscription around the cycle of scenes while on the opposite side a representation of the enthroned Virgin and Child with the Magi and the Shepherds is surrounded



6. Monza, Cathedral Treasure. Pilgrim's ampulla with seven scenes from life of Christ (after Grabar).

by a border inscribed with the "Eulogia" formula that is characteristic of a number of the obverses. The cycles, then, are in a sense a secondary element in the imagery of the pilgrims' ampullae: They appear on only a few of them and in each case they are – or were – subordinate to the image opposite. The latter in the case of the specimen still intact has reference to a specific holy site and undoubtedly the same was true of the other three obverses. It is, in fact, the individual *locus sanctus* which constitutes the principal theme of the imagery on the ampullae, by far the most common pictures being those referring to Golgotha and the Sepulcher.

For the purposes of the present enquiry particular interest attaches to the relationship between the individually featured scenes and the cyclical ones, since it provides an insight into the manner in which the cycles on the ampullae came into being. Undoubtedly the scenes in the little medallions that make up the sequences are modelled on those appearing on other phials in larger format. Compositions may be simplified and nonessential figures and motifs omitted because of the small size but the basic iconography is the same. For three of the scenes that appear frequently on the ampullae in Monza

and Bobbio – the Crucifixion, the Women at the Tomb and the Ascension – this correspondence is readily apparent.⁵⁵ Nativity and Baptism are depicted in a large format on ampullae preserved elsewhere and again the iconographic types correspond, at any rate, *grosso modo*.⁵⁶ The “supernumerary” images of the Magi and Shepherds in one of our four examples of cyclical representation are surely based on the depictions of these groups on either side of the enthroned Virgin and Child.⁵⁷ Only the first two scenes of the cycle – the Annunciation and the Visitation – have no counterpart among the individual images on the ampullae known so far, but it is reasonable to assume that they, too, existed in that format. Both scenes had reference to sites which pilgrims visited.⁵⁸

So there can be no doubt that the cycles of scenes are secondary not only in terms of their status on the ampullae concerned but also genetically. They came into being as a result of single scenes being combined into a sequence. Indeed, each remains a self-contained picture enclosed in its own circular frame and with as much axial symmetry as possible in its composition. In other words, these multiple images owe their existence to a step taken within the workshops that manufactured these “souvenirs” for pilgrims. Ainalov has suggested a very simple reason that may have prompted the step: The phials in question may have been intended to be filled with oil from a number of different *loca sancta*.⁵⁹ Certainly this may have been a consideration. But it could hardly explain the emergence of a balanced cycle of just seven events encompassing Christ’s entire life and the display of this cycle as a neat pattern clearly meant to be perceived as an entity. The pattern thus formed – a single “dot” surrounded by either six or eight other “dots” – is actually spelled out in the abstract on the ampullae themselves. It appears as a spacefiller between the small roundels enclosing the individual scenes that make up the cycle.⁶⁰ The similarity between this star-like motif and the compositions in question is surely not accidental. The scenes, too, are meant to be seen as a pattern radiating from the center. In no case, in fact, do they form a chronological sequence if read either clockwise or anticlockwise. Their arrangement is a static one with left balancing right and top balancing bottom. This patterning – along with the self-sufficiency of each individual scene – has the effect of de-emphasizing the time factor in the sequence of events portrayed. It must have been introduced for a purpose.

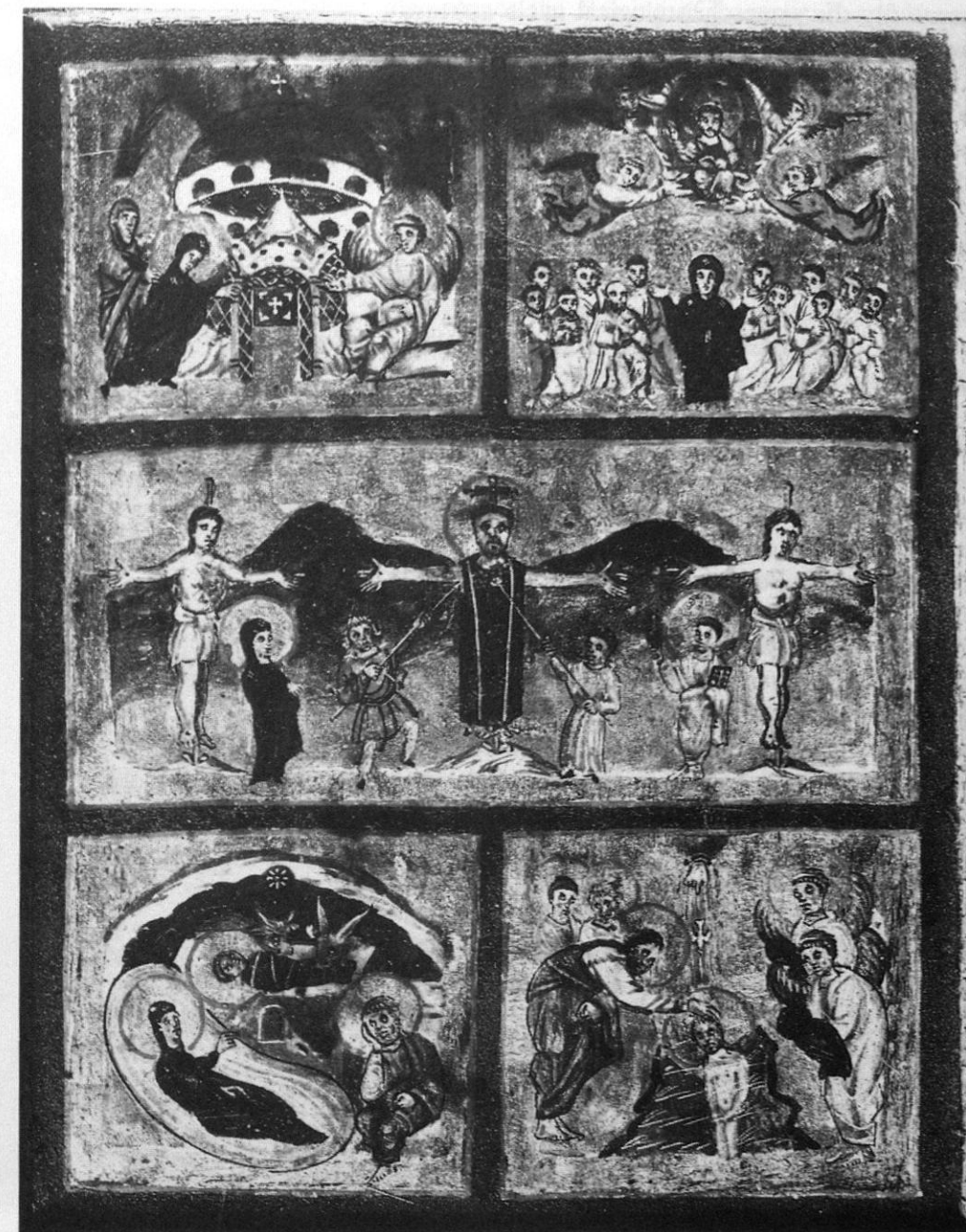
What the purpose was is not hard to fathom. The ampullae were phylacteries meant to be worn by the pilgrims who acquired them.⁶¹ The neat and concise synopsis of the life of Christ with which some of them were embossed on the reverse must have been intended to afford the wearer additional protection. This explains the arrangement of the scenes as a static pattern; all are meant to be simultaneously operative, as it were.⁶² It also explains the cycle’s relatively subordinate status on the phials concerned. Furthermore, it presumably accounts for the fact that the choice of episodes making up the cycle is the same in every instance. Admittedly, we are dealing with a small sample of only four specimens. But one gains the impression that the cycle as presented on these objects had an aura of finality and was not subject to variation according to the preferences of individual pilgrims.

In our present context peculiar interest attaches to the pilgrims’ phials because of the fact that within this category of objects we are able to observe the actual emergence of a cycle of the life of Christ marked by concision, completeness (in the sense that it goes from beginning to end) and a de-emphasis of historical time. What is more, here already, as in the feast cycles of later centuries, the life of Christ is visualized in terms that correspond to the faithful’s present day experience. In this case the experience is his visits to the holy sites in Palestine; later it will be his participation in the liturgy.

The other categories of objects in which a cycle identical with, or very similar to, that on the ampullae appears will be reviewed here in a more summary fashion. Enough will be said, however, to show that they not only confirm but also supplement the conclusions drawn so far; and, furthermore, that they lead us beyond the confines of 6th century Palestine, both chronologically and geographically.

Brief mention should first be made of the five-scene cycle painted on the lid of the small wooden reliquary box from the Sancta Sanctorum, evidently brought to the West by a Palestine pilgrim. It is an exact counterpart, in another medium, to the cycles on the ampullae: An epitome of Christ’s life set out as a neatly balanced pattern, physically associated with substances from the *loca sancta* but clearly meant to play only a subsidiary role, being on the inside of the lid (fig. 7).⁶³

A very close relationship exists between the cycle on the ampullae and that engraved on some silver bracelets which have been found in Egypt and allegedly also in Syria.⁶⁴ The scenes



7. Vatican, small wooden reliquary box from the Sancta Sanctorum.

that make up the sequence are the same as on the pilgrims’ phials and their rendering is very similar. But the maximum number of episodes is six – the Visitation being omitted – and in the case of two of the published examples there are only five though these still range from the Annunciation to the Resurrection.⁶⁵ The sequence of scenes is chronological here, but it does not amount to a straight-forward narrative. Each scene is enclosed in its own medallion, as was the case on the ampullae; and, the bracelets being circular, these medallions form an endless chain. Once again the succession of events that embody man’s salvation is outside historical time. The most significant aspect of these bracelets, however, is that the evangelical scenes

are interspersed with, and accompanied by, a number of patently apotropaic devices. The amuletic purpose and function of the cycle, which in the case of the ampullae was merely implicit, is here fully apparent and indeed heavily emphasized. It is reasonable to assume that the bracelets, too, originated in the Holy Land and that they were carried home from there by pilgrims from neighboring countries. But unlike the phials they contained no material substance that assured for the wearer a lasting contact with the holy sites. The abundance of potent images, words and signs crowding their surfaces made up for this.

Sumptuous gold rings, octagonal in shape, are another group of personal ornaments on which

essentially the same christological cycle appears. Four specimens are known, preserved, respectively, in museums in London, Palermo, Washington and Baltimore.⁶⁶ Three of them are marriage rings displaying on the bezel a couple which is being united by Christ or receives a blessing from Christ and the Virgin. With one of the eight sides thus occupied, seven remain for the display, on a minute scale, of evangelical scenes. But only one of the rings features all seven of the episodes shown on the ampullae: The ring in Baltimore, which lacks the representation of a married couple, shows instead on its bezel the Ascension, an event not included on the other three.⁶⁷ Here, and in two other instances, the Adoration of the Magi is added to the Infancy sequence to fill up the seven facets of the hoop.⁶⁸ But in the case of the ring at Dumbarton Oaks in Washington a different addition is made to the Infancy sequence, the Nativity here being followed by the Presentation in the Temple. This same ring features another innovation: Christ's Resurrection is represented not by the Women's Visit to the Sepulcher but by their subsequent encounter with the Lord himself.⁶⁹

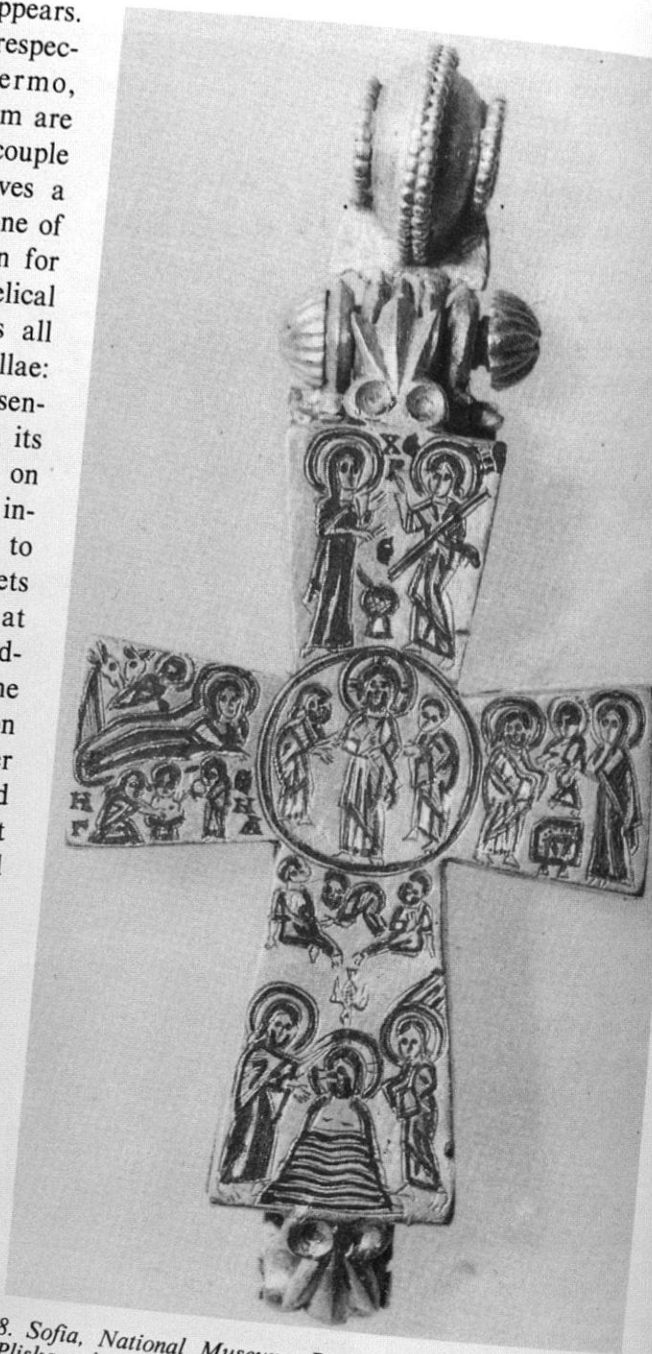
One senses in these rings a certain loosening of conventions. But the iconography of the individual scenes, though drastically reduced because of the diminutive size of the surfaces on which they had to be accommodated, is still largely the same as on the ampullae. Particularly noteworthy is the retention in two instances of the pair of columns surmounted by crosses in the scene of the Visitation, a reference to Palestinian topography.⁷⁰ And there can be no doubt that on these rings, as on the phials and the bracelets, the cycle has an apotropaic function. Octagonal rings as such were in the nature of charms; and the quotation from Psalm 5, 13 engraved on the ring in Palermo is also significant in this sense.⁷¹

With this group of objects, however, we have almost certainly left the sphere of "souvenirs" made in Palestine for the pilgrimage trade. Only the christological cycle links them with that sphere. Their material value is such that only persons of considerable wealth could have afforded them. In three of the four examples the principal theme is marriage; and the couple portrayed on the Palermo ring could be imperial.⁷² In any case, the context in which the Palermo ring was found is indicative of a court milieu. It is reliably reported to have been part of a large hoard of jewelry and coins discovered near Syracuse; and this hoard almost certainly

8. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska: obverse.

had some connection with the court of Constantine II who resided in that city from 663 until his assassination in September 668.⁷³ The likelihood of a link with that court also has chronological implications: The rings may well be of a date more advanced than that generally accepted for the Palestinian phials.

By far the largest group of objects adorned with essentially the same cycle that appears on the ampullae consists of small bronze vessels fitted for suspension and commonly thought to be censers.⁷⁴ The number of specimens known has risen steadily over the years and is now said to be close to one hundred.⁷⁵ They have turned up in many places though few seem to have been found in the West. Their time range is cer-



9. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska: reverse.

tainly larger than that of the objects discussed previously and has indeed been thought to extend as far as the 11th century or even the 12th and 13th.⁷⁶ The consistency with which these objects display the sequence of scenes familiar from the ampullae, bracelets and gold rings and maintain for these scenes the same iconographic types is all the more remarkable. Taking the cycle of seven or nine scenes featured on the ampullae as a standard one finds all these subjects represented and only very few others in addition. Among the latter two are worth noting because they may be taken to indicate a development in the direction of what was to become the Byzantine canon of feast scenes: A censer in Vienna is said to feature among its

nine scenes the Raising of Lazarus;⁷⁷ and there are several members of the group on which the Crucifixion is preceded by the Entry into Jerusalem.⁷⁸ The number of episodes represented on any given example varies. In the majority of cases it is five or six, but I am aware of only one instance in which the sequence does not encompass Christ's life on earth from beginning to end.⁷⁹ Normally the cycle begins with the Annunciation and ends with the Women's Visit to the Tomb. Even when the total number of episodes is reduced to four it still goes from the Nativity to the scene at the Sepulcher.⁸⁰ Invariably the sequence of scenes forms a continuous frieze that encircles the entire body of the vessel. Even more palpably than the comparable cycles on bracelets and rings it represents time without end. But it must also be said that in many instances compositions are condensed and figures schematized to the point of becoming almost illegible ciphers.

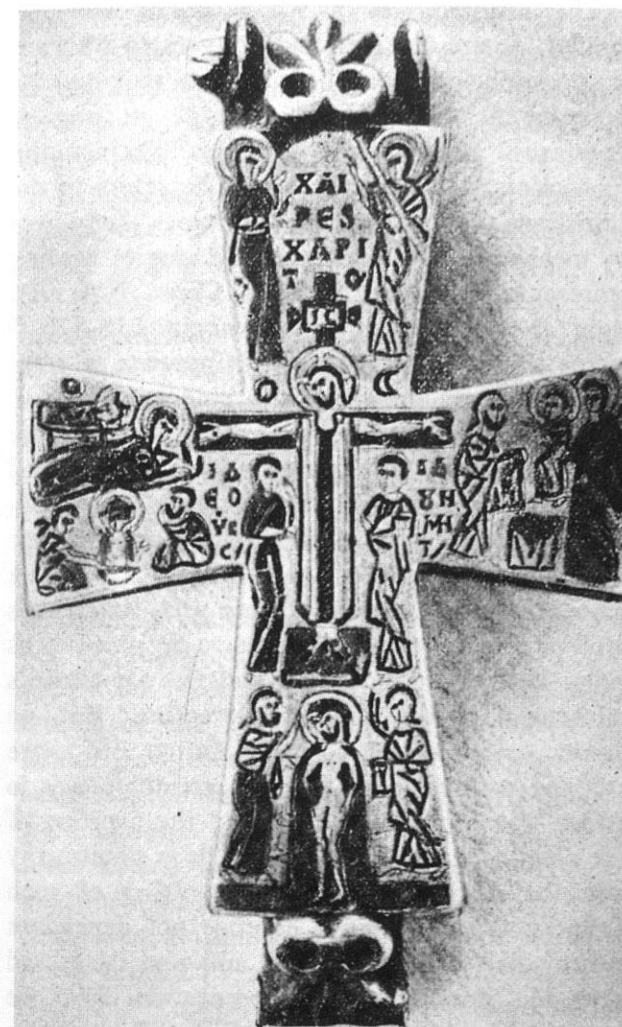
Generally these objects are considered to be, like the ampullae, souvenirs acquired by pilgrims in the Holy Land.⁸¹ Granted the likelihood of their being censers, they must have been meant for domestic rather than liturgical use.⁸² Although, in contrast to the ampullae, bracelets and rings, these were not objects worn on one's person it is tempting to assume on the analogy of those other categories that here again the concise representation of the life of Christ was intended as a charm. Let it be recalled that incense was used as a demonifuge in the period and regions concerned.⁸³

In the present context the censers (so-called) are interesting chiefly because some of them may well take us into the Middle Byzantine period and also because there takes place within this group some enrichment of subject matter that goes in the direction of the Middle Byzantine feast canon. On both these scores – progression in time and iconographic change – it is now possible, however, to be a good deal more definite, thanks to new discoveries made and new insights gained in recent years. The relationship between the cycles on the ampullae and the Byzantine feast cycle is no longer merely one of inner affinity. There is a concrete linkage.

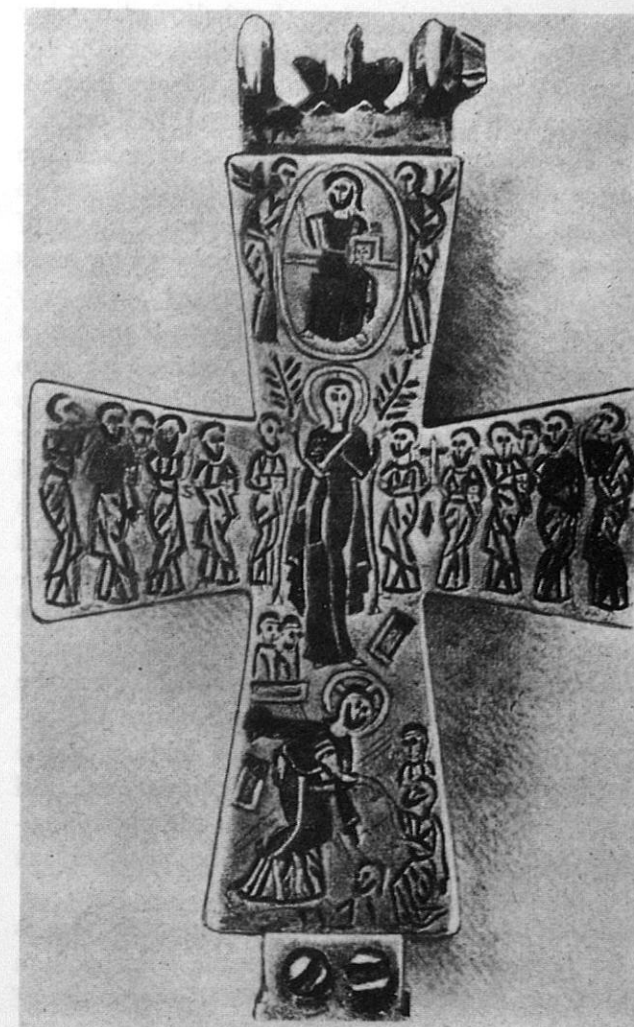
Most important in this sense was the discovery, in 1973, in excavations of the city walls of Pliska, the Old Bulgarian capital, of a sumptuous gold reliquary in the shape of a pectoral cross engraved with scenes in niello.⁸⁴ Five and two scenes respectively are displayed on the obverse and reverse of the cross (fig. 8, 9). The



10. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska : open, showing interior cross.



11. Vicopisano, Pieve. Pectoral cross-reliquary : obverse (after Lucchesi Palli, Bodleian Library, Oxford).



12. Vicopisano, Pieve. Pectoral cross-reliquary : reverse (after Lucchesi Palli, Bodleian Library, Oxford).

sequence begins with the Annunciation and ends with the Ascension but does not include the Crucifixion. That event is represented on an inner cross, also of gold, which is enclosed within the enkolpion and serves as a receptacle for a relic of the True Cross (fig. 10). Basically the cycle is still that of the pilgrims' phials and the designer's dependence on that tradition is evident also in the iconography of some of the scenes. But three significant changes have taken place. The Presentation in the Temple has been substituted for the Visitation – this is a change noted previously on the marriage ring at Dumbarton Oaks⁸⁵ – and Christ's Descent into Hell rather than the Women's Visit to the Tomb stands for the Resurrection. Both these innovations, of course, go in the direction of the feast cycle. So does the addition of the Transfiguration as the central subject on the obverse of the enkolpion. We have before us what is indeed a work of transition; and the importance which attaches to the object in this sense is enhanced further by the fact that it comes from a

stratified context. It was part of a deposit that dates from the 9th or 10th century⁸⁶ and there is no reason to assume a substantially earlier date for the object itself. The Pliska cross can be attributed with confidence to the period after Iconoclasm.

Another and very similar reliquary cross, though not a new discovery, also has entered the purview of specialized scholarship only in recent decades. Preserved in the Pieve of Vicopisano near Pisa, it, too, is engraved with scenes in niello, but it is made of silver and lacks a second receptacle inside (fig. 11, 12).⁸⁷ The Crucifixion, here integrated into the cycle, appears as the central scene on the obverse, where the Pliska cross displays the Transfiguration. The scenes in the four arms, however, and those on the reverse are the same as on the Pliska cross and most of them are rendered in almost identical fashion. Here, then, is further evidence that the Presentation in the Temple and the Descent into Hell have become part of a standard cycle. It should also be noted that the total

number of scenes is seven, that hallowed number familiar not only from the ampullae and the octagonal marriage rings but also from Pseudo-Chrysostom's listing of the feasts of the Lord.⁸⁸

The Vicopisano cross must be of much the same date as its near-twin from Pliska. The two belong to a large group of crosses – many of them also reliquaries – that were worn on one's person.⁸⁹ Most of them display as their only christological subject the Crucifixion though in a few cases one or two other events are also depicted, notably the Ascension. Viewing this family of objects as a whole one becomes aware that within it the two known examples with full cycles of Christ's life occupy much the same position that the pilgrims' phials, the bracelets and the marriage rings bearing such cycles occupy within their respective categories. Each time it is a question of only a few exceptionally elaborate pieces in a larger group.⁹⁰ Thus the capsule representation of Christ's entire life appears throughout not as a basic feature of the artifacts concerned but as an "optional" one. All the objects were amulets. When the christological cycle was featured on them it constituted an additional charm.

Another object which should be cited here is the famous little reliquary in the Metropolitan Museum in New York with which the names of its former owners – the Fieschi family and J.P. Morgan – are associated.⁹¹ The four scenes engraved in niello on the inside of its lid are so similar to those on the Pliska and Vicopisano crosses that the date assigned to the latter must necessarily apply to this precious ornament as well. Although the reliquary has been attributed traditionally to the period about 700 A.D. recent research on the cloisonné enamels that decorate its outside also has led to the conclusion that it is a work of the post-Iconoclastic period.

The reliquary as a whole is, in fact, an amulet, as are the enkolpion crosses to which it is so closely related. These objects strikingly illustrate a well known passage in one of Patriarch Nikephoros' treatises against the Iconoclasts, a passage in which he refers to the Christians' age-old custom to protect themselves by means of gold and silver phylacteries bearing representations from the life of Christ.⁹⁵ At first sight the statement, written about 818-820,⁹⁶ seems slightly anachronistic. It appears to refer to amuletic ornaments of the kind known to us from pre-Iconoclastic times, such as the silver bracelets and gold rings. The Pliska and Vicopisano crosses and the Fieschi-Morgan reliquary provide solid evidence that the practice did indeed survive the onslaught of the Iconoclasts and continued into the Patriarch's lifetime and beyond. The subjects he specifies as being represented on the phylacteries are Christ's miracles, Passion and Resurrection. But no doubt epitomes of Christ's entire life were credited with the same or even greater power to effect "the cure of suffering and the averting of the assault of unclean demons." It is noteworthy also that for Nikephoros the wearing of such amulets was a universal practice not dependent on any link with the Holy Land and its sacred sites. His statement thus accords with what we have inferred from extant objects: The concise christological cycle as a protective device had long since ceased to be confined to pilgrimage contexts and was in general use in metropolitan Byzantium.

Nor did it remain confined to the sphere of personal ornaments and other small artifacts. Pope Leo III, Nikephoros' contemporary, had made for the altar of the church of S. Apollinare Nuovo a triptych and additional subjects could have been represented on the wings.⁹⁸ But it is difficult to envisage an overall arrangement in which the scenes most obviously called for to make up a more extensive cycle would be satisfactorily placed; and, as we have seen, cycles of only four scenes representing just the beginning and the end of the "history" of man's salvation are by no means unknown.⁹⁹ Whether or not the sequence of scenes is complete, Weitzmann was undoubtedly correct in interpreting the panel as a document of the emerging feast cycle.¹⁰⁰

What we have seen, in fact, is that there is a coherent development linking pilgrims' amulets and feast icons, a development spanning the centuries from the 6th to the 10th and not seriously interrupted by Iconoclasm though perhaps temporarily halted by that conflict. The concise cycle's ties with Palestine were loosened by the middle of the 7th century.¹⁰¹ By 800 at the latest phylacteries and related objects had ceased to be its sole carriers. Most important were changes in its composition. Two of the seven events that had been represented on the pilgrims' phials were not retained consistently on other kinds of amulets: The Visitation was sometimes replaced by Christ's Presentation in the Temple;¹⁰² the Women's Visit to the Tomb by the Anastasis.¹⁰³ Again these changes imply that reference to sites and buildings visited by pilgrims to the Holy Land was becoming less important. Other scenes which make their appearance as part of the epitome of Christ's life are the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem and finally Pentecost.¹⁰⁴ Of the subjects that will eventually

the events that brought about man's salvation. The number of feasts enumerated in the early texts is seven as on the ampullae, the marriage rings and the Vicopisano cross – or, at the most, ten.¹⁰⁷

Thus the feast cycle emerges from the *loca sancta* cycle. The illuminated Gospel lectionary, which has sometimes been thought to be its cradle, is not directly involved in this development. In the 10th century, when the illuminated lectionary makes its appearance, the crucial stages in the emergence of the feast cycle have already passed. Moreover, the illustration of Christ's life in the lectionary lacks one of that cycle's essential characteristics: It naturally follows the liturgical calendar and does not rearrange the scenes to make of them a pictorial biography.¹⁰⁸

It is through both texts and artifacts of a transitional nature that the Dodekaorton of Byzantium's maturity is concretely linked to the christological cycle that had been placed centuries before on pilgrims' phials in the Holy Land. But there is a continuity of spirit as well. The importance attached to numbers that had sacred connotations; the insistence on wholeness expressing itself in a heavy emphasis on the early and the concluding events of Christ's life; above all, the element of timelessness in the presentation of these events and, in the case of the great classical church decorations, the tendency to present them as a closed circle – all these are basic characteristics that feast cycles share with the *loca sancta* cycles. Even the belief in the beneficent power of the cycle – so evident in the amulets and phylacteries adorned with it – survives. Manuel Philes, in the 14th century,

number of scenes is seven, that hallowed number familiar not only from the ampullae and the octagonal marriage rings but also from Pseudo-Chrysostom's listing of the feasts of the Lord.⁸⁸

The Vicopisano cross must be of much the same date as its near-twin from Pliska. The two belong to a large group of crosses – many of them also reliquaries – that were worn on one's person.⁸⁹ Most of them display as their only christological subject the Crucifixion though in a few cases one or two other events are also depicted, notably the Ascension. Viewing this family of objects as a whole one becomes aware that within it the two known examples with full cycles of Christ's life occupy much the same position that the pilgrims' phials, the bracelets and the marriage rings bearing such cycles occupy within their respective categories. Each time it is a question of only a few exceptionally elaborate pieces in a larger group.⁹⁰ Thus the capsule representation of Christ's entire life appears throughout not as a basic feature of the artifacts concerned but as an "optional" one. All the objects were amulets. When the christological cycle was featured on them it constituted an additional charm.

Another object which should be cited here is the famous little reliquary in the Metropolitan Museum in New York with which the names of its former owners – the Fieschi family and J.P. Morgan – are associated.⁹¹ The four scenes engraved in niello on the inside of its lid are so similar to those on the Pliska and Vicopisano crosses that the date assigned to the latter must necessarily apply to this precious ornament as well. Although the reliquary has been attributed traditionally to the period about 700 A.D. recent research on the cloisonné enamels that decorate its outside also has led to the conclusion that it is a work of the post-Iconoclastic period.⁹² The four scenes in niello – Annunciation, Nativity, Crucifixion and Anastasis – are an abridgment of the cycle on the crosses but still amount to an epitome of Christ's entire life, as do other very short cycles which we have encountered before.⁹³ It is particularly interesting that the Crucifixion, already featured as the principal subject on the exterior of the reliquary, should be represented once more as part of this interior array of scenes. The enamel image on the outside was meant to proclaim the fact that the little box contained a piece of the True Cross; the abridged recital of Christ's life on the inside is an unobtrusive – and once again almost incidental – device intended to protect the relic and its owner.⁹⁴

The reliquary as a whole is, in fact, an amulet, as are the enkolpion crosses to which it is so closely related. These objects strikingly illustrate a well known passage in one of Patriarch Nikephoros' treatises against the Iconoclasts, a passage in which he refers to the Christians' age-old custom to protect themselves by means of gold and silver phylacteries bearing representations from the life of Christ.⁹⁵ At first sight the statement, written about 818-820,⁹⁶ seems slightly anachronistic. It appears to refer to amuletic ornaments of the kind known to us from pre-Iconoclastic times, such as the silver bracelets and gold rings. The Pliska and Vicopisano crosses and the Fieschi-Morgan reliquary provide solid evidence that the practice did indeed survive the onslaught of the Iconoclasts and continued into the Patriarch's lifetime and beyond. The subjects he specifies as being represented on the phylacteries are Christ's miracles, Passion and Resurrection. But no doubt epitomes of Christ's entire life were credited with the same or even greater power to effect "the cure of suffering and the averting of the assault of unclean demons." It is noteworthy also that for Nikephoros the wearing of such amulets was a universal practice not dependent on any link with the Holy Land and its sacred sites. His statement thus accords with what we have inferred from extant objects: The concise christological cycle as a protective device had long since ceased to be confined to pilgrimage contexts and was in general use in metropolitan Byzantium.

Nor did it remain confined to the sphere of personal ornaments and other small artifacts. Pope Leo III, Nikephoros' contemporary, had made for the altar of the church of S. Apollinare in Classe outside Ravenna a silk cover with scenes representing the Annunciation, the Nativity, the Passion (i.e. presumably Crucifixion), the Resurrection (i.e. the Women at the Tomb and/or the Anastasis), the Ascension and Pentecost. The scenes were enclosed in medallions forming a circle around a central medallion with a cross, an arrangement reminiscent of that of the cycles on the Monza and Bobbio ampullae.⁹⁷ We are here in the realm of church furnishings. We are in the realm of the icon proper with a painted panel in the Sinai Monastery thought to be of the second half of the 9th or the 10th century. Only the left half of the panel has survived, but even in its complete state it could have shown no more than four scenes – the Nativity, the Presentation in the Temple, the Ascension and Pentecost. According to Kurt

Weitzmann the panel was the central part of a triptych and additional subjects could have been represented on the wings.⁹⁸ But it is difficult to envisage an overall arrangement in which the scenes most obviously called for to make up a more extensive cycle would be satisfactorily placed; and, as we have seen, cycles of only four scenes representing just the beginning and the end of the "history" of man's salvation are by no means unknown.⁹⁹ Whether or not the sequence of scenes is complete, Weitzmann was undoubtedly correct in interpreting the panel as a document of the emerging feast cycle.¹⁰⁰

What we have seen, in fact, is that there is a coherent development linking pilgrims' amulets and feast icons, a development spanning the centuries from the 6th to the 10th and not seriously interrupted by Iconoclasm though perhaps temporarily halted by that conflict. The concise cycle's ties with Palestine were loosened by the middle of the 7th century.¹⁰¹ By 800 at the latest phylacteries and related objects had ceased to be its sole carriers. Most important were changes in its composition. Two of the seven events that had been represented on the pilgrims' phials were not retained consistently on other kinds of amulets: The Visitation was sometimes replaced by Christ's Presentation in the Temple;¹⁰² the Women's Visit to the Tomb by the Anastasis.¹⁰³ Again these changes imply that reference to sites and buildings visited by pilgrims to the Holy Land was becoming less important. Other scenes which make their appearance as part of the epitome of Christ's life are the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem and finally Pentecost.¹⁰⁴ Of the subjects that will eventually make up the Dodekaorton only the Koimesis does not figure on any of the objects we have passed in review. But this omission is readily understood if instead of moving forward from the pilgrims' "souvenirs" and related objects we work backward from the established twelve-feast canon. Some of the icons on which the canon first makes its appearance still lack the Koimesis and retain in its stead events represented in the concise cycles of earlier times.¹⁰⁵ The earliest enumeration of the twelve feasts in literature likewise excludes the Koimesis.¹⁰⁶ Let it be recalled also that in literature the notion of epitomizing Christ's life through feasts first appears in the 8th century, at the very time when in art the connections with the Palestinian *loca sancta* had begun to fade. Recurrent attendance at the great church feasts replaces visits to the holy sites as a means of personally experiencing

the events that brought about man's salvation. The number of feasts enumerated in the early texts is seven as on the ampullae, the marriage rings and the Vicopisano cross – or, at the most, ten.¹⁰⁷

Thus the feast cycle emerges from the *loca sancta* cycle. The illuminated Gospel lectionary, which has sometimes been thought to be its cradle, is not directly involved in this development. In the 10th century, when the illuminated lectionary makes its appearance, the crucial stages in the emergence of the feast cycle have already passed. Moreover, the illustration of Christ's life in the lectionary lacks one of that cycle's essential characteristics: It naturally follows the liturgical calendar and does not rearrange the scenes to make of them a pictorial biography.¹⁰⁸

It is through both texts and artifacts of a transitional nature that the Dodekaorton of Byzantium's maturity is concretely linked to the christological cycle that had been placed centuries before on pilgrims' phials in the Holy Land. But there is a continuity of spirit as well. The importance attached to numbers that had sacred connotations; the insistence on wholeness expressing itself in a heavy emphasis on the early and the concluding events of Christ's life; above all, the element of timelessness in the presentation of these events and, in the case of the great classical church decorations, the tendency to present them as a closed circle – all these are basic characteristics that feast cycles share with the *loca sancta* cycles. Even the belief in the beneficent power of the cycle – so evident in the amulets and phylacteries adorned with it – survives. Manuel Philes, in the 14th century, still calls the twelve feast scenes assembled on an icon "advocates of salvation".¹⁰⁹

Postscript

This paper was written as a tribute to André Grabar who in his *Martyrium* traced in comprehensive fashion the paths which lead from the holy shrines in Palestine to the "normal" Byzantine church. My essay focuses on one of these paths where research in the four decades that have passed since the publication of Grabar's great work – not least research by the Master himself – have provided confirmation and amplification of his findings.

I first sketched the main outlines of what has become Part II of this paper in a lecture given at the symposium that was held at the Metropolitan Museum of Art in New York in

1977 on the occasion of the "Age of Spirituality" exhibition and subsequently published (see above, n. 63). Following that lecture I had helpful discussions with Anna Kartsonis who first drew my attention to two important pieces of evidence bearing on the question of antecedents of the feast cycle: The Pliska cross, then a recent find, and the revised dating of the Fieschi-Morgan reliquary. Professor Kartsonis' book *Anastasis* (Princeton, 1986), which deals with these and numerous other matters touched upon in my essay, became available

to me only after my paper was substantially completed. I shall let a general reference to this excellent and important work serve instead of specific citations at the many points where such citations would be called for.

Finally, I wish to express my thanks to Kurt Weitzmann, Charalambos Bouras and Liliana Mavrodinova for their help in the procurement of the photographs reproduced in figs. 1, 4, 5, 11 and 12 respectively.

Ernst KITZINGER

NOTES

1. Migne, *PG*, 52, col. 799 f. The passage was quoted in abridged form by Georgios Monachos in the 9th century (Migne, *PG*, 110, col. 777).
2. Migne, *PG*, 96, cols. 1473-76; 1497-1500. The writer mentions in addition the feast of the Koimesis. For his identity and his date (8th century) see H.G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich, 1959, p. 502 f.
3. See nn. 5 and 6 below. The notion of there being a dozen church feasts had, however, existed quite early. In the *Narratio de S. Sophia* — a "semilegendary" account of the building of the Great Church, attributed to the 8th or 9th century — Justinian is said to have provided "golden vessels... for the twelve feasts" (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, p. 100). For twelve feasts in the 9th century see also below, n. 26. For twelve as a "Vollständigkeits- und Heiligkeitsszahl" see J. Hasenfuss, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10, 1965, col. 1305.
4. Texts such as the typikon of the Pantokrator Monastery, which lists more than twelve major feasts (A. Dimitrievsky, *Typika*, I, Kiev, 1895, p. 661 f.), are not directly relevant in this context. They have a practical purpose and enumerate feasts in a random sequence. For painters' manuals of late date listing large numbers of "feasts" see below at n. 33.
5. Migne, *PG*, 120, col. 1197; 133, col. 1223. For the authorship see W. Hürandner, *Theodoros Prodromos: Historische Gedichte*, Vienna, 1974, p. 47, no. 127.
6. One poem by Xanthopoulos, cited in Ducange's *Glossarium*, Lyon, 1688, col. 414, s.v. *despotikai heortai*, is simply a variant of Theodore Prodromos' tetrastich, "correcting" it by eliminating the Circumcision and adding instead the Dormition, in conformity with what had long since become the standard sequence of Great Feasts (see below at notes 15-19). The same feasts are the subject of verses (E. Miller, "Fragment inédit de Nicetas Choniates relatif à un fait numismatique", *Revue numismatique*, n.s., 11, 1866, p. 33 ff., esp. p. 38). Manuel Philes wrote a longer poem "on a mosaic icon with the twelve feasts", presenting again the standard sequence and concluding with a general reflection on the subject (*id.*, *Manuelis Philae Carmina*, I, Paris, 1855, p. 9 f.).
7. K. Weitzmann, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustration", a paper first published in 1950, cited here from *id.*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (H.L. Kessler, ed.), Chicago and London, 1971, p. 247 ff., esp. p. 250.
8. G. Downey, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions of the American Philosophical Society, n.s., 47, 1957, p. 855 ff. Whether one agrees with A.W. Epstein that the cycle described by Mesarites ca. 1200 A.D. was the same as that which existed in the late 9th century, or whether, as I prefer to assume, his description reflects a redecoration in the 12th century, Epstein's point that elaborate narrative cycles as a part of church decoration in the Middle Byzantine period are not just a matter of provincial archaism is well taken ("The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23, 1982, p. 79 ff., esp. p. 90; see now also her monograph *Tokali Kilise*, Washington, D.C., 1986, pp. 17 f. 36, 46 ff. and *passim*). In the present context it is worth noting that a generous display of narrative sequences of Gospel events does not preclude the singling out of certain scenes and these will normally be "feast" pictures. Thus at the Holy Apostles the Transfiguration almost certainly and presumably also the Ascension and Pentecost were represented in three of the five domes which the church possessed (O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago and London, 1984, I, p. 240). For the singling out of a number of the "feast" scenes within the christological cycle of the New Church of Tokali Kilise see Epstein, *Tokali Kilise*, pp. 26, 48. Cf. also Y. Christe, "Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce", *Zograf*, 15, 1984, p. 5 ff.
9. Epstein, *Tokali Kilise* (see preceding note). Y. Nagatsuka, *Essai sur les programmes iconographiques des églises rupestres en Cappadoce* (Tokai University, Research Institute of Civilization, Balkan and Asia Minor Studies, 10, 1984) has provided a useful and convenient survey with diagrams. There was, of course, for a full depiction of Christ's life, in which his infancy, his public life and miracles, his passion and his resurrection all received their due, a tradition in church decoration going back to pre-Iconoclastic times, witness the cycles commissioned for the church of St. Sergius in Gaza by bishop Marcianus in the 6th century (Choricus, *Laud. Marc.*, I, 48 ff.; *Choricii Gazaei opera*, edd. R. Foerster and E. Richtsteig, Leipzig, 1929, p. 14 ff.) and for the Oratory of the Virgin in Old St. Peter's by pope John VII (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, I, Freiburg i.B., 1916, p. 388 ff.).
10. To this period it is safe to attribute a diptych and an icon in the Sinai Monastery with twelve-scene cycles: G. and M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athens, 1958, p. 52 ff. with figs. 39-41 and p. 75 ff. with figs. 57-61; Weitzmann, *Studies* (above, n. 7), p. 293 with figs. 293 f. and p. 306 ff. with fig. 308; also an ivory diptych in Leningrad (A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, II, Berlin, 1934, p. 60, no. 122, and pl. 45). The Psalter Vat. gr. 752, written and illuminated ca. 1059 A.D., provides a rare instance of the cycle as book illustration (for these miniatures see below, n. 15). To these 11th century examples still in existence may be added one that was destroyed long ago: a set of silver reliefs that were removed from the doors of the Chalkoprateia Church in Constantinople by the emperor Alexios I in 1081-82 A.D. and melted down to make coins with which to pay his army. According to Niketas Choniates the reliefs represented "the twelve feasts of the Lord" (see the passage from Book 23 of his *Thesaurus* which is published on p. 36 of the article by Miller cited in n. 6 above; for a German translation see F.W. Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, I, Vienna, 1878, p. 37, with a wrong reference to *Revue archéologique*). It should be noted, however, that Niketas wrote more than a century after the event and that the emperor Alexios himself, in a document of 1086 relating to the event, does not specify the number of feasts that were represented on the door; for this text see Sakkelion, in: *Bulletin de correspondance hellénique*, 2, 1878, p. 113 ff., esp. p. 118; cf. V. Grumel, "L'affaire de Léon de Chalcedoine", *Échos d'Orient*, 39, 1940-42, p. 333 ff., and *Études byzantines*, 2, 1944, p. 126 ff.
11. K. Weitzmann has suggested that three ivory panels of "painterly" style, now scattered over different collections and certainly not later than the 10th century, are part of what was once a large diptych comprising twelve scenes; see *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III: *Ivories and Steatites*, Washington, D.C., 1972, p. 43 ff.
12. Sotiriou, *Icones* (above, n. 10), p. 90 ff. with figs. 76-79 (tetraptych); p. 102 ff. with figs. 87-94 (right half of an epistyle; for the left half see K. Weitzmann, "Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai", *Delton tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, 4th ser., 12, 1984, p. 63 ff., esp. p. 65 ff. and figs. 1, 2); p. 119 ff. with figs. 132-135 (diptych). For another twelfth century epistyle with the Dodekaorton see Weitzmann, *op. cit.*, p. 71 ff. with figs. 4-7; and for further examples with a slightly enlarged cycle n. 21 below.
13. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna, 1985, attributes to the 12th century a complete relief in Toledo (no. 52; pls. III, 31-33 and p. 143 ff.) and in addition several fragmentary ones (nos. 53-56, 62-67; cf. p. 40 f.); for Palaeologan examples see p. 48 and nos. 149, 155-157, 159, 160, 168 (some with deviations from the canonical Dodekaorton).
14. A.-A. Krickelberg-Pütz, "Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid", *Aachener Kunstblätter*, 50, 1982, p. 9 ff., esp. p. 67 f. with fig. 36a, b and p. 128, n. 284 (bibliography).
15. Vat. gr. 752, fols. 17v-18v (E.T. DeWald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, III, pt. 2, Princeton, London and The Hague, 1942, p. 7 f. and pls. 11-13). The distribution of the cycle over three pages, each with a different layout, has resulted in one scene — the Raising of Lazarus — being taken out of the sequence. It was fitted into an architectural framework on the last of the three pages, with a thirteenth scene — the Women at the Sepulcher — as a pendant. The "myrophoroi" have a distinct place in the church calendar — on the second Sunday after Easter — and thus qualify as a feast picture; see Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 257.
16. See above, n. 10.
17. Sotiriou, *Icones*, figs. 39-41; see above, n. 10.
18. See above, nn. 5 and 6.
19. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 260 f. with n. 4. John of Euboea (above, n. 2) mentions the Koimesis as a feast in addition to his ten.
20. See above, p. 51 with n. 2.
21. Sinai tetraptych: Weitzmann, *Studies* (above, n. 7), p. 304 ff. with figs. 304-307 (fig. 305 = our fig. 1); Sinai epistyle: Sotiriou, *Icones* (above, n. 10), p. 105 ff. and figs. 95-102 (cf. Weitzmann, "Icon Programs" [above, n. 12], p. 70, where it is shown that the two partial sequences of five scenes each belonged to one and the same epistyle); another Sinai epistyle: *ibid.*, p. 75 ff. with figs. 8-14. On the tetraptych the two scenes from the infancy of the Virgin are physically separate from the standard twelve-scene cycle; on the two epistyles the same two scenes are given their chronologically correct place at the beginning of the cycle. For the Birth of the Virgin and her Presentation in the Temple as major feast days see J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Brussels, 1964, p. 25 ff.
22. S. Boyd, "The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings", *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 277 ff., esp. p. 292 ff., figs. 18-43 and color illustrations B-E.
23. *Ibid.*, pp. 292, 305. In a recess in the north wall there is an additional scene attributable to the original decoration and thought to depict the Virgin's Presentation in the Temple (*ibid.*, p. 315 and fig. 48). Three other such recesses, which are now covered with paintings of later date (*ibid.*, pp. 323 ff., 327) could also have displayed representations that were part of the 13th century program. But whatever scene or scenes these recesses accommodated must be considered as being distinct from the main cycle (for subsidiary cycles depicting the Virgin's infancy see below, p. 54). In general, it is in small, single-nave churches, such as the one at Monagri, that one is most likely to find the pure Dodekaorton. The paintings of the church at Kranidi, which are nearly contemporary with those at Monagri, come close to featuring a canonical cycle but lack two of its subjects (Hypapante and Baptism) while including the Women at the Sepulcher; see S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), Munich, 1975, p. 28 ff. and diagrams 9-12.
24. A.H.S. Megaw and E.J.W. Hawkins, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes", *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, p. 277 ff., esp. p. 287 ff. and p. 282, fig. a. The identification of the scene on the western barrel vault as Pentecost is not quite certain (*ibid.*, p. 330). The only vacant spaces are on the west wall; they could have accommodated between two and four additional scenes (*ibid.*, p. 289).
25. A. Xyngopoulos, *He psephidote diakosmesis tou naou ton hagian apostolon Thessalonikes*, Thessaloniki, 1953, p. 1 f. and diagram p. 7.
26. *Leontiou tou Sophou panegyrikoi logoi* (ed. Akakios), Athens, 1868, p. 277 f.; English translation in Mango, *Art of the Byzantine Empire* (above, n. 3), p. 204 f. The notion of the great feasts of the church being twelve in number

certainly had emerged by Leo's time (see above, n. 3), but Leo in presenting the scenes makes no reference to feasts. His description leaves some uncertainty as to whether there were three or four pictures following the Crucifixion and what precisely was represented in each of them. Otherwise the cycle he describes differs from what was to become the normal Dodekaorton only by displaying the Adoration of the Magi as a separate scene and by ending with the Ascension, omitting Pentecost and Dormition.

27. E. Kitzinger, "The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo", *Art Bulletin*, 31, 1949, p. 269 ff., esp. p. 275 f. The two missing scenes are the Crucifixion and the Anastasis; and the only spaces that are now without medieval mosaics (in the upper zone of the north wall of the transept) are precisely where these two subjects should be to occupy their places in the "biographical" sequence. The opening for a royal loge in the center of the wall area in question originally was an upright arch that left spaces of normal rectangular shape on either side for the two missing scenes (see my review of O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily in Speculum*, 28, 1953, p. 143 ff., esp. p. 146 f.). A la rigueur there could have been four scenes here. B. Rocco, "La Cappella Palatina di Palermo: lettura teologica", *B.C.A. Sicilia*, 4, 1983, p. 21 ff., esp. p. 43, is correct in saying that absolute proof for this reconstruction is lacking, but the circumstantial evidence is strong indeed and it is reinforced by both textual and monumental parallels: The tetrastich of Theodore Prodromos, an ivory in London and an icon on Mount Sinai (above, notes 16-18) are examples of the Dodekaorton that are roughly contemporary and in which an additional christological scene is featured instead of the Dormition. In the Palermo Chapel the choice fell on the Flight into Egypt and the triumphal aspect of that event was displayed to the full, in keeping with the "royal" context in which the mosaic is placed (see p. 279 f. of my article of 1949 cited above).

28. N. Okunev, "Stolpy Sviatogo Georgiia", *Seminarium Kondakovianum*, 1, 1927, p. 225 ff., esp. p. 235 ff.

29. A. Grabar, "Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures", *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 161 ff., esp. p. 172 ff. and figs. 1, 8, 11-14, 20-23.

30. *Ibid.*, p. 190.

31. *Ibid.*, p. 187.

32. *Ibid.*, p. 189 f.

33. A. Papadopoulos-Kerameus (ed.), *Hermeneia tes zographikes teches*, St. Petersburg, 1909, p. 274 ff. ("Paratema 4"). The text is said to be of the first half of the 17th century (*ibid.*, p. 353).

34. See above, p. 52-53 with n. 21.

35. E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass., 1931, p. 121 (the diagram requires correction for it places the Dormition, which is located in the west arm of the naos, in the inner narthex and the subsidiary Gospel and Marian scenes in the outer instead of the inner narthex). A situation somewhat similar to that at Daphni exists in the church of St. Nicholas at Kintsvisi in Georgia (early 13th century). Here the Annunciation – the opening scene in a complete and canonical Dodekaorton – is flanked by both the Birth of the Virgin and her Presentation in the Temple; see the description by S. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo Iskusstva*, Moscow, 1963, p. 226 f. For sequence see notes 36 and 37.

36. The following are decorations of the Middle Byzantine period which display cycles that conform largely or wholly with the normal feast canon but include one or more additional Passion scenes:

Hosios Lukas – Washing of Feet; see Diez and Demus, *Byzantine Mosaics* (above, n. 35), pl. XII; also the diagram on p. 119 (on which, however, the Nativity – in the southeast squinch of the naos – and the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas – respectively in the north and south conch of the inner narthex – are not marked).

Chios, Nea Moni – Washing of Feet, Gethsemane, Betrayal, Descent from the Cross; see D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens, 1985, p. 38 f. (diagram, fig. 4). *Daphni* – Last Supper, Washing of Feet, Betrayal; see the diagram cited in n. 35.

Djurdjevi Stupovi – Betrayal; see above, p. 53 with n. 28. *Vardzia, Church of the Assumption* – Last Supper, Washing of Feet; see G. Gaprindashvili, *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Leningrad, 1975, p. 21.

Kintsvisi – Last Supper, Threnos; for references see n. 35. *Boyana* – Last Supper, Via Crucis; see A. Grabar, *L'église de Boyana*, Sofia, 1924, p. 50 ff. and pls. 12, 14b.

Already in the *Church of Stylianos Zaoutzes* the Passion sequence appears to have been singled out for expansion (see above, n. 26). The late 11th century decoration of the tetraconch church of *Holy Sion at Ateni* comprises a complete and canonical Dodekaorton but with the Last Supper and the Women at the Sepulcher added (for the latter scene see the next note). All of it was accommodated in the northern conch, except for the Annunciation, the Nativity and the Dormition. These three scenes, in which the Virgin is the central figure, were placed in the southern conch with a cycle of scenes pertaining to the infant Mary and her parents; see T.B. Virsaladze, "Nekotorie voprosy obshchei kompozitsii rospisi atenskogo Siona", *Srednevekovoe iskusstvo: Rus, Gruzia*, Moscow, 1978 p. 83 ff.

37. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 257. The Thomas scene appears at Hosios Lukas (see n. 36) and Daphni (see the diagram cited in n. 35); the Women's Visit to the Sepulcher at Ateni (see n. 36); at Kranidi (see n. 23) and at Boyana (Grabar, *L'église de Boyana* [above, n. 36], p. 55 f. and pl. 15b); also in Ms. Vat. gr. 752 (see n. 15). Both these scenes are included in the cycle at Kintsvisi (for which see n. 35).

38. At Hosios Lukas the Washing of Feet and the Incredulity of Thomas – but Crucifixion and Anastasis also – are placed in the narthex; so are the Washing of Feet, Gethsemane and the Betrayal in the Nea Moni; and the Last Supper, the Washing of Feet and the Betrayal at Daphni. For references see notes 35 and 36.

39. Diez and Demus, *Byzantine Mosaics* (above, n. 35), p. 121 (diagram) and figs. 107, 109, 110.

40. See above, n. 21.

41. The event was commemorated on December 9 (Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge* [above, n. 21], pp. 25, 30 ff.). Cf. also the sermon of John of Euboea cited above (p. 51 with n. 2). However, the proper picture for that feast is the meeting of Joachim and Anna; see the miniature for December 9 in the Menologium of Basil II (*Il menologio di Basilio II* = *Codices e vaticanis selecti*, 8, Turin 1907, p. 229).

42. See the diagrams and illustrations in M. N. Soboleva, "Stenopsis Spaso-Preobrazhenskogo Sobora Mirozhskogo monastira v Pskove", *Drevnerusskoe Iskusstvo: Chudozhestvennaya Kultura Pskova*, Moscow, 1968, p. 7 ff.; also my review of V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* in: *Art Bulletin*, 50, 1968, p. 288 ff., esp. p. 291. The subsidiary cycle of Passion and Resurrection scenes, which occupies the upper of the two narrow bands, begins on the west wall of the south arm with the Gethsemane scene and ends on the south wall of the same arm with the appearance of Christ to the disciples at Lake Tiberias as related in the Gospel of John, ch. 21, 1-14. My illustration of scenes in the north arm (fig. 2) reproduces a photograph in

the album which accompanies the *Opisanie* of the Pskov murals by F.A. Ushakov (Pskov, 1903). The photographs in the album (by O.I. Parli) were taken after the paintings had undergone a major restoration, but the general layout of the subjects – the only matter of interest in the present context – was not affected by that operation.

43. For lists of subjects of the two cycles at Monreale see E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, pp. XII-XIV (at end of volume). See also *ibid.*, p. 31 with n. 38.

44. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 149.

45. The Koimesis was omitted. Instead the cycle includes the Descent from the Cross (in the naos) and three further episodes from the Passion in the narthex; see above, n. 36.

46. See the diagram referred to above in n. 35. A puzzling fact is the absence of the Ascension and the Pentecost. The last christological scene is the Incredulity of Thomas (south arm, west wall, lower zone) and this is followed by the Dormition (west arm, west wall).

47. The cycle comprises only seven of the scenes that are part of the Dodekaorton (Annunciation, Nativity, Hypapante, Baptism, Crucifixion, Anastasis, Pentecost), to which are added the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas; see the diagram cited (with corrections) in n. 36.

48. A. Grabar, *Martyrium*, Paris, II, p. 332 f.; for objects with cycles related to those on the ampullae see *ibid.*, p. 184 f.

49. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958, p. 13 f.; J. Engemann, "Palästinensische Pilgerampullen im F.J. Dölger-Institut in Bonn", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 16, 1973, p. 5 ff., esp. p. 25 f.

50. *Ibid.*, p. 11 f.; cf. Grabar, *Ampoules*, p. 63 f.

51. Grabar, *Ampoules*, pls. 5 – 7, 46 – 52.

52. Bobbio No. 19 (*ibid.*, p. 41 ff. and pls. 50-52). None of the three ampullae in Bobbio is fully intact, but in no case is the identity of any of the missing scenes in doubt.

53. Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 8 f.; for other indications as to which side is obverse and which reverse see *ibid.*

54. Monza No. 2 (Grabar, *Ampoules*, p. 18 ff. and pls. 4-7; our fig. 4).

55. *Ibid.*, p. 55 ff. Variations in detail which exist between the rendering of the same scene on different ampullae may here be left out of account.

56. For the Nativity cf. the two examples in Bonn published by Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), pls. 1 b, 2-4; for the Baptism the same two examples in Bonn, as well as one formerly in Berlin (*ibid.*, pl. 8 e).

57. Cf., e.g., Monza No. 3 (Grabar, *Ampoules*, pl. 8).

58. For the Virgin's house at Nazareth as a basilica and a pilgrimage site in the 6th century see J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, 1977, p. 165. In the 12th century John Phokas saw there paintings representing the Visitation as well as the Annunciation (*Descriptio terrae sanctae*, ch. 10; Migne, PG, 133, col. 936BC). Admittedly, as regards the Visitation there is no proof that the commemoration of the event goes back to the 6th century either at Nazareth or at "the dwelling place of Elizabeth" at En Kerem (for the latter site see

Wilkinson, *op. cit.*, p. 156). But in any case the two columns depicted in this scene on the Monza ampulla No. 2 are a topographic reference meaningful to the pilgrim; see D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (ed. C. Mango), New Brunswick, N.J., 1961, p. 237 f.; Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 19 f.

59. Ainalov, *Hellenistic Origins*, p. 229.

60. Grabar, *Ampoules* (above, n. 49), pls. 5-7, 46, 50 f. On other representations on the ampullae the dot pattern does duty as the star of Bethlehem (*ibid.*, pls. 2, 4; Engemann, "Pilgerampullen", pls. 2-4) or as the sun (*ibid.*, pls. 9 a, 9 e). For this pattern see also below, n. 62.

61. Grabar, *Ampoules*, p. 63 ff.; Engemann, "Pilgerampullen", pp. 9 f., 12 f.; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D.C., 1982, p. 24.

62. It should be noted here that the pattern on which the arrangement of the medallions containing the scenes is based, i.e. the star with a dot at the end of each of its six or eight rays (cf. above, n. 60), was itself a traditional device in magic contexts. See C. Bonner, *Studies in Magical Amulets*, Ann Arbor, London and Oxford, 1950, pl. 11, no. 273; pl. 13, nos. 279 f.; pl. 15, no. 306; pl. 17, no. 324; *ibid.*, p. 194 on "ring signs". In the Bruce Codex (Gnostic, 5th-6th century) such stars feature as seals with which Jesus seals his disciples (C. Schmidt, ed., *Koptisch-gnostische Schriften*, I = *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, 45 (13), 3rd ed., Berlin, 1959, pp. 292, 311, 322 f.; cf. P.C. Finney, "Did Gnostics make Pictures?", *The Rediscovery of Gnosticism*, I, Leiden, 1980, p. 434 ff., esp. p. 436 f.). The possible implications of the actual appearance of stars of this form on pilgrims' phials cannot be pursued here.

63. A photograph in Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (above, n. 61), p. 18, fig. 13 a, illustrates its position. See also E. Kitzinger, "Christian Imagery: Growth and Impact", *Age of Spirituality: A Symposium* (ed. K. Weitzmann), New York, 1980, p. 141 ff., esp. p. 162 f., notes 35 and 45, where further literature is cited. For a reproduction in color see A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 190, fig. 205.

64. The bracelets are part of a large family that feature circular or oval disks at longer or shorter intervals and a greater or lesser amount of incised imagery and inscriptions. The basic publication is still J. Maspero, "Bracelets – amulettes d'époque byzantine", *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 9, 1908, p. 246 ff. Among the examples that have been published four have as part of their decoration a cycle of christological scenes: 1) (formerly) Cairo, Fouquet Collection (*ibid.*, p. 247 ff. and fig. 1; Kitzinger, "Christian Imagery" [above, n. 63], p. 151, fig. 14 b; G. Vikan, "Art, Medicine and Magic in Early Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 38, 1984, p. 65 ff., esp. p. 74 ff. and fig. 8); 2) and 3) Two nearly identical bracelets acquired by the Cairo Museum in 1908 (Maspero, *op. cit.*, p. 250 ff. and plate at end of volume; Kitzinger, *op. cit.*, fig. 14 a; Vikan, *op. cit.*, fig. 9); 4) (formerly) Paris, De Béarn Collection (W. Froehner, *Collection de la Comtesse R. De Béarn*, Paris, 1905, p. 7 ff., illustration on p. 10; Maspero, *op. cit.*, p. 253 f.).

65. These are the bracelets in the Cairo Museum listed as nos. 2 and 3 in the preceding note. They lack the scene of the Ascension as well as the Visitation.

66. For references see the notes which follow.

67. Ph. Verdier, "An Early Christian Ring with a Cycle of the Life of Christ", *The Bulletin of the Walters Art Gallery*, 11, 3, December 1958; Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 20 and fig. 4.

68. Cf. the ampulla Bobbio No. 19 (above, n. 52).

69. M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, D.C., 1965, p. 58 f., no. 69; pl. 43 f. and color pl. E. Regarding the Presentation in the Temple, O.M. Dalton in his *Catalogue of the Finger Rings*, British Museum, London, 1912, p. 9, no. 46, claims that the scene also appears on the ring in the British Museum. In his earlier *Catalogue of Early Christian Antiquities*, London, 1901, p. 21, no. 129, he had correctly identified the scene in question on the British Museum ring as the Baptism, which, however, in this instance is placed before the Adoration of the Magi.

70. See above, n. 58. The feature appears on the rings in Baltimore (above, n. 67) and Palermo (C. Cecchelli, "L'anello bizantino del Museo di Palermo", *Orientalia Christiana Periodica*, 13, 1947, p. 40 ff., esp. p. 48 and fig. 3). But it should also be noted that on the other two rings – those at Dumbarton Oaks and in the British Museum – the motif is transformed, its true nature apparently being no longer understood; see Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 20 f.

71. Kitzinger, "Christian Imagery" (above, n. 63), p. 151; Vikan, "Art, Medicine and Magic" (above, n. 64), p. 83. Vikan's attempt to narrow down the amuletic function of these rings to the medical, and indeed specifically to the "uterine", sphere is unfortunate. The central theme of the marriage rings is concord, as the inscriptions on the bezels of those in the British Museum and at Dumbarton Oaks – in common with numerous other Byzantine marriage rings – proclaim (cf. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities* [above, n. 69], nos. 130 – 133; Ross, *Catalogue* [above, n. 69], II, nos. 4 E, 67). In the case of the Dumbarton Oaks ring the theme is further spelled out by a quotation from the Gospel of John (14, 27), again a feature shared by other marriage rings (Dalton, *op. cit.*, nos. 130, 132). For concord as a central motif in marriage ceremonials and iconography since Roman times see E.H. Kantorowicz, "On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings in the Dumbarton Oaks Collection," *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 1 ff. There is also a probable relationship between *concordia* and octogons (*ibid.*, p. 13 f. and previously Grabar, *Martyrium* [above, n. 48], I, p. 222 f.). The belief in the virtues of the figure eight is age-old (see *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, 1950, col. 79 ff., s.v. "Achtzahl"). It must have been because of its generally proven potency that Alexander of Tralles recommended an octagonal shape for a ring in a medical context (Vikan, *op. cit.*, p. 76). It should be noted also that one of the four gold rings with christological scenes – the one in Baltimore – has no reference to marriage, let alone to procreation and childbirth. In this instance the direction in which octagon and christological cycle were to exercise their protective powers was not specified at all.

72. The bride wears a crown with a triple ornament and pendilia while the groom's headgear, which is less distinct, has been taken to be a plumage; see Cecchelli, "L'anello bizantino" (above, n. 70), fig. 1 and p. 46 f. However, crowns of the same or a similar type as that worn by the bride on the Palermo ring are also worn by the brides on three simpler marriage rings at Dumbarton Oaks on which again the headgears of the grooms are less distinct; see Ross, *Catalogue* (above, n. 69), II, nos. 66, 67, 68. It is odd that in all these cases only the women should be wearing what looks like imperial crowns. One is tempted to interpret these headgears as wedding crowns (cf. Vikan, "Art, Medicine and Magic" [above, n. 64], p. 83 with n. 119). But on one of the Dumbarton Oaks rings – no. 67 – wedding crowns are featured separately. The problem needs further investigation.

73. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, New

Brunswick, N.J., 1957, p. 109 f. Cecchelli ("L'anello bizantino" [above, n. 70], p. 44) doubts the reliability of the reports regarding the circumstances in which the ring was found, but his scepticism is unjustified. A. Salinas, who secured the ring for the Palermo Museum, acquired it not from a dealer, as Cecchelli asserts, but from the stonemason who had discovered the hoard of which it was a part (A. Salinas, "Di un anello bizantino di oro con figure a niello nel Museo Nazionale di Palermo", *Archivio Storico Siciliano*, n.s., 3, 1878, p. 92 ff., esp. p. 93); see also his recently published letter of June 13, 1872, to M. Amari (G. Cimino, ed., *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, Palermo, 1985, p. 70 f.). It is true that by the time Salinas became aware of the find many of the coins from the hoard had been melted down (see "Di un anello...", p. 94). But some of the coins were still with the finder (*ibid.*, p. 93) and these were of only two types: Solidi of Constans II with his sons and half solidi of a "Constantinus" showing a bust in profile (*ibid.*, p. 97). Salinas acquired specimens of both types for the Palermo Museum and illustrated them in his *Relazione* of 1873 (reprinted in A. Salinas, *Scritti scelti*, I, Palermo, 1976, p. 240 ff., esp. p. 275 f. and pl. A following p. 286). For the attribution of half solidi of the type here in question to Constans II see Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, D.C., 1968, pt. 2, p. 435, no. 44, and pl. 25.

74. Basic literature: G. de Jerphanion, "Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires", *Mélanges syriens offerts à M. René Dussaud*, I, Paris, 1939, p. 297 ff.; V.H. Elbern, "Zur Morphologie der bronzenen Weihrauchgefäße aus Palästina", *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, 1972-74, p. 447 ff.

75. S.D. Campbell, *The Malcove Collection*, Toronto, Buffalo and London, 1985, p. 92 (text for no. 118).

76. Elbern, "Zur Morphologie" (above, n. 74), p. 462; see also pp. 450, 460. A 9th or 10th century date has been proposed for a censer acquired by Dumbarton Oaks in 1962 (C. Moon, "A Middle Byzantine Censer at Dumbarton Oaks", *Tenth Annual Byzantine Studies Conference* [Cincinnati, 1984], *Abstracts of Papers*, p. 55 f.).

77. V.H. Elbern, "Neuerworbene Bronzebildwerke in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung", *Berliner Museen*, n.s., 20, 1970, Heft 1, p. 2 ff., esp. p. 12, n. 38. Elbern considers this one of the early examples of the type of censer here under discussion (*ibid.*, p. 14). See also *id.*, "Zur Morphologie" (above, n. 74), p. 460; his illustration on p. 461, fig. 5, does not show the side with the Lazarus scene. Another scene listed for the same object is the Incredulity of Thomas, an episode which appears on other censers as well (Jerphanion, "Un nouvel encensoir" [above, n. 74], p. 306). It occurs on the pilgrims' ampullae as an individual subject; see Grabar, *Ampoules* (above, n. 49), p. 59.

78. Jerphanion, "Un nouvel encensoir" (above, n. 74), p. 306; Campbell, *Malcove Collection* (above, n. 75), no. 119.

79. A censer in Berlin features as the last scene in the cycle the Crucifixion, omitting the scene at the Sepulcher which stands for the Resurrection; see Elbern, "Neuerworbene Bronzebildwerke" (above, n. 77), p. 11 ff. and figs. 8-11; *id.*, "Zur Morphologie" (above, n. 74), pp. 452, 459 and fig. 6; K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality* (exhibition catalog), New York, 1979, p. 626, no. 563.

80. Jerphanion, "Un nouvel encensoir" (above, n. 74), p. 301, no. 17; p. 305.

81. Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 26, n. 151, citing other authorities.

82. J. Braun, *Das christliche Altargerät*, Munich, 1932, p. 609 f.

83. E.G.C.F. Atchley, *A History of the Use of Incense in Divine Worship*, London, New York, Bombay and Calcutta, 1909, p. 131 f. In this context the use of incense in cures should also be borne in mind; see the evidence cited by Vikan, "Art, Medicine and Magic" (above, n. 64), p. 70 f., to which should be added the Piacenza Pilgrim's account of what he observed at Gadara and at the Column of Flagellation (Itinerarium, chs. 7 and 25; ed. P. Geyer, in: *Corpus Christianorum, Series Latina*, 175, Turnhout, 1965, pp. 132, 142).

84. L. Dončeva-Petkova, "Croix d'or-reliquaire de Pliska", *Culture et art en Bulgarie médiévale (VIII-XIV s.) = Bulletin de l'Institut d'Archéologie*, 35, 1979, p. 74 ff.; see also the same author's previous article in *Cahiers archéologiques*, 25, 1976, p. 59 ff.

85. See above, n. 69.

86. Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 91.

87. E. Lucchesi Palli, "Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi", *Römische Quartalschrift*, 57, 1962, p. 250 ff., esp. p. 256 ff. and pls. 18b, 19a.

88. See above, n. 1.

89. Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 85 ff. (with further literature) and figs. 18-24.

90. For the larger families see above, p. 59 (ampullae); n. 64 (bracelets); nn. 71, 72 (marriage rings).

91. *Age of Spirituality* (above, n. 79), p. 634 ff., no. 574.

92. D. Buckton, "The Oppenheim or Fieschi-Morgan Reliquary in New York and the Antecedents of Middle Byzantine Enamel", *Eighth Annual Byzantine Studies Conference* (Chicago, 1982), *Abstracts of Papers*, p. 35 f.

93. See above p. 59-62 with nn. 79, 80 (censers); n. 63 (Sancta Sanctorum reliquary).

94. Kitzinger, "Christian Imagery" (above, n. 63), p. 155. Cf. the reliquary from the Sancta Sanctorum (above, n. 63) with its similarly placed five-scene abridgment of Christ's life. Another such abridged cycle – consisting of four scenes in niello technique and thus closely reminiscent of that inside the Fieschi-Morgan reliquary – occupies the back of a gold enkolpion in the form of a miniature triptych, formerly at Martvili and now in the Tiflis Museum; see Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 84 f. and fig. 17. Here again the cycle is in a decidedly subordinate position, the main subject being a Deesis with angels in repoussé and

cloisonné enamel on the front of the object, for which see K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen, 1967, p. 47 ff.

95. Nikephoros, *Antirr.*, 3, 36 (Migne, PG, 100, col. 433). For an English translation (slightly abridged) see Mango, *Art of the Byzantine Empire* (above, n. 3), p. 176.

96. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 490.

97. *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, II, Paris, 1892, p. 32; cf. F.W. Deichmann, *Ravenna*, II, pt. 2, Wiesbaden, 1976, p. 235 f.

98. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, I, Princeton, 1976, p. 73 ff., no. B45; pls. 30, 99-101.

99. See above, nn. 80 (censer), 91 ff. (Fieschi-Morgan Reliquary), 94 (Martvili enkolpion).

100. *The Monastery* (above, n. 98), p. 76.

101. See above, p. 61 (marriage rings).

102. See nn. 69 (Dumbarton Oaks ring), 84 (Pliska Cross), 87 (Vicopisano Cross).

103. See above nn. 84 (Pliska Cross), 87 (Vicopisano Cross), 91 ff. (Fieschi-Morgan Reliquary).

104. For the Transfiguration see the Pliska Cross (n. 84); for the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem some of the bronze censers (nn. 77, 78); for Pentecost the Ravenna altar cloth (n. 97) and the Sinai icon (n. 98).

105. See above n. 10 (ivory diptych in Leningrad, which retains the Visitation; diptych on Sinai, which features the *Chairete* as does the ring at Dumbarton Oaks; for the latter see n. 69).

106. Poem of Theodore Prodromos; see above, n. 5.

107. See above, nn. 1, 2.

108. K. Weitzmann, "A 10th Century Lectionary: A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance", *Revue des études sud-est européennes*, 9, 1971, p. 617 ff., esp. p. 620; reprinted in *id.*, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980 (Variorum).

109. synegorous... tes soterias – the closing words of Manuel's poem on an icon of the twelve feasts, referred to above in n. 6.

La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age

par Oleg GRABAR

La découverte, à la fin du siècle dernier, de peintures murales décorant le petit bain omeyyade de Qusayr Amrah dans la steppe alors arabique et maintenant jordanienne eut parmi les historiens de l'art un retentissement bien plus grand que ne le méritaient la qualité de ces peintures ni le contexte archéologique ou technique de leur découverte. Les islamisants furent surpris par la présence de représentations de tout genre dans l'art d'un monde jugé iconophobe et s'empressèrent de faire sortir une série de travaux sur le prétendu iconoclasme de l'Islam. La grande majorité de ces travaux sont encore essentiels à l'entendement d'un sujet qui ne sera jamais résolu. Les historiens de l'art antique ou chrétien pensèrent avoir trouvé à Qusayr Amrah un exemple de ce que l'art profane aurait été à une époque, le début du huitième siècle, dont il est presque absent. Par ailleurs, dans des cas précis comme les personnifications ou bien les représentations pseudo-scientifiques, Qusayr Amrah aurait conservé des motifs antiques disparus des centres plus importants et plus connus. C'est ainsi que les images de Qusayr Amrah entrèrent dans le corpus iconographique de Salomon Reinach et dans les premiers manuels d'art byzantin, ceux de Dalton et de Diehl.¹ Les princes omeyyades qui commandèrent ces peintures auraient simplement adopté le vocabulaire visuel d'un art profane prévalant en Méditerranée en y ajoutant peut-être un iranisme de service ou même quelques éléments d'origine plus lointaine, comme l'avait jadis proposé Ettinghausen.² Et, d'un point de vue formel plus général, il y avait le jugement de Herzfeld qui avait vu dans les peintures de Qusayr Amrah un jalon important dans la dé-hellénisation de l'art islamique, un processus qui se serait achevé avec les peintures de Samarra au neuvième siècle, du moins jusqu'aux renouveaux fatimides et ayyoubides des onzième et douzième siècles.³

Ces interprétations dérivent d'une position in-

tellectuelle et méthodologique qu'il est essentiel de dégager. Chaque monument s'y trouve placé sur une courbe définissant le degré de ce qu'on pourrait appeler son « isomorphisme » avec l'art si riche et si varié de la basse antiquité. Ces courbes permettent des « renaissances » ou des « renouveaux », mieux étudiés dans les arts byzantin et occidental qu'islamique, et éventuellement, du moins en Occident, ces courbes deviennent annonciatrices de la vraie et grande Renaissance. A un niveau très général d'une histoire universelle des arts, une interprétation de Qusayr Amrah du point de vue de ses relations avec l'Antique est peut-être valable mais elle est peu utile lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi un minuscule bain isolé dans un coin perdu de la steppe (fig. 1) aurait été transformé en festival d'images. Un historien au positivisme fanatique comme Creswell et quelques observateurs locaux avaient bien vu que le contexte chronologique et spatial purement local du petit bain omeyyade méritait d'être compris, mais ils hésitèrent à en tirer les conséquences appropriées.⁴

Toutes ces considérations resteraient purement théoriques sans les restaurations entreprises il y a maintenant plus de dix ans par une mission espagnole dirigée par M. Martin Almagro. Les résultats des travaux de la mission n'ont pas été complètement publiés, quoique le beau livre polyglotte (texte espagnol, résumés en anglais, français, allemand et arabe) qui a paru en 1975 en donne l'impression.⁵ La construction d'une route et la permanence d'un gardien ont rendu le site facilement accessible. Mais ce qui est bien plus important, c'est que l'on y voit tout ce que l'on y verra. Car, à l'exception possible de renseignements recueillis pendant les travaux de restauration et restés inédits, les peintures telles qu'elles apparaissent sont devenues la totalité de la documentation visuelle à la disposition des savants. Ses lacunes resteront des lacunes, car, à l'encontre des arts religieux, les arts profanes ne



1. Qusayr Amrah, vue extérieure.

2. Qusayr Amrah, première salle, vue d'ensemble (angle nord-ouest).



se repètent pas automatiquement et surtout pas d'une manière qui permette d'imaginer facilement les détails manquants. Le champ sémantique ou l'index archéologique, selon que l'on emprunte une expression d'André Grabar ou de Max van Berchem, des peintures de Qusayr Amrah en devient d'autant plus important à définir pour pouvoir répondre aux questions posées par l'existence même de Qusayr Amrah. Quelle place les peintures doivent-elles occuper dans l'histoire des arts profanes ? Est-il juste d'y voir un exemple d'arts par ailleurs disparus ? Ou bien est-ce un cas tout à fait particulier qui n'a d'autre valeur et d'intérêt que lui-même ? Une réponse définitive à ces questions demanderait l'analyse détaillée de l'ensemble des peintures du bain. Mais une ébauche de réponse est possible autour d'images pour lesquelles le répertoire des premiers siècles de notre ère est particulièrement riche. Tel est le cas des scènes de chasse comprises d'une manière assez large pour inclure la vaste majorité des scènes avec animaux.

Quatre scènes plus ou moins directement associées à la chasse ont été préservées. Toutes se trouvent dans la salle principale du bain – un

mélange entre la salle du trône médiévale et l'*apodyterium* romain⁶ – entièrement recouverte de peintures dont presque toutes étaient invisibles depuis le début du siècle et où les restaurations ont été particulièrement réussies (fig. 2, 3).

Sur le mur est, au-dessus de trois images séparées dont la célèbre représentation des Six Rois (fig. 4), une longue bande de plus de sept mètres sur une hauteur qui a au moins un mètre et demi est consacrée à la représentation d'une battue d'onagres ou de chevaux sauvages (fig. 5 à 9). La scène est facile à reconstituer. À côté d'un campement de bédouins dont on aperçoit les tentes à l'extrême droite (fig. 6) et à l'extrême gauche, un filet a été tendu entre une série de grands pieux et recouvert lui aussi d'une teinture noire, comme celle des tentes. Le filet est rattaché à une corde posée à terre, mais qui, à un signal donné sera relevée par des personnages cachés derrière des morceaux de tissu attachés à des piquets qui avaient vraisemblablement été plantés en terre (fig. 7). Les personnages ne sont représentés que par une tête et un bras tenant un instrument bizarre que je m'explique comme servant à faire passer la corde une fois que l'en-

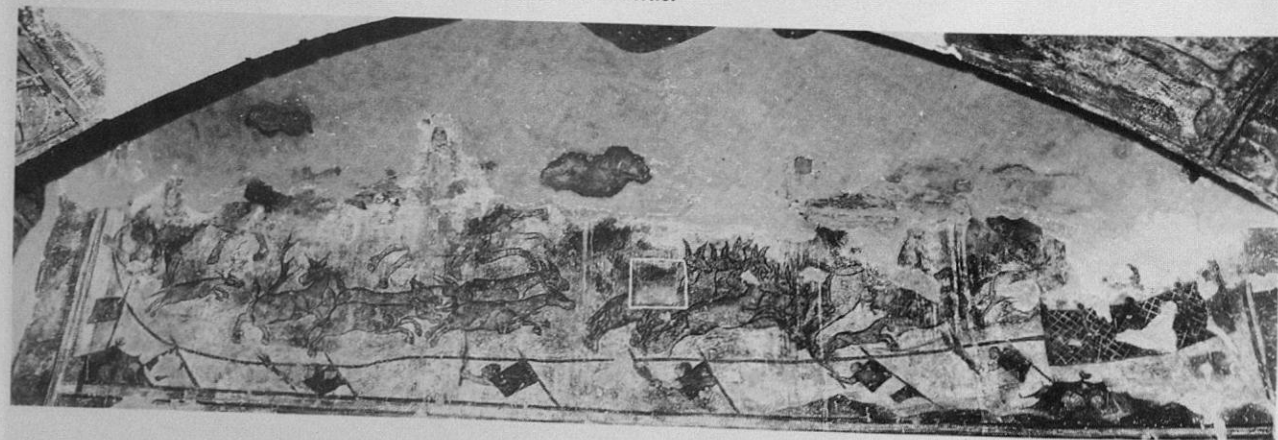
3. Qusayr Amrah, première salle, mur nord avec l'abside (ensemble).





4. Qusayr Amrah, première salle, mur est (ensemble) et arche centrale.

5. Qusayr Amrah, première salle, mur est, détail : scène de battue.



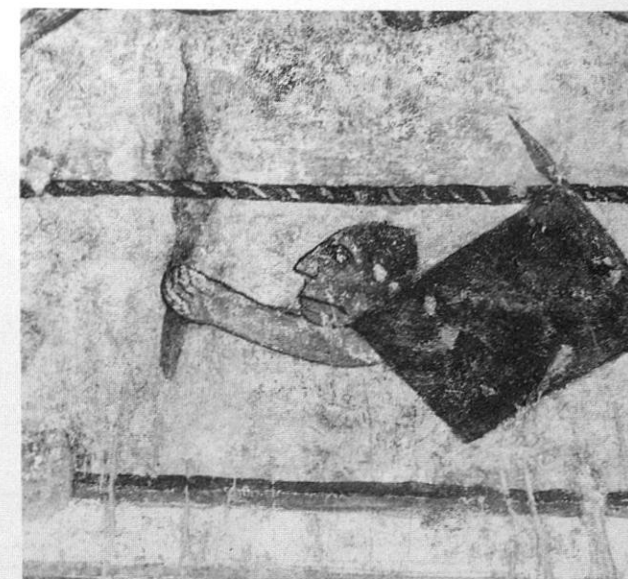
clos a été monté. Les animaux (fig. 8 et 9) sont poussés vers l'enclos par des cavaliers dont trois sont en partie visibles. Deux galoppent parmi les onagres, le troisième est tombé à terre à l'extrême gauche de la scène. La scène est vivante et animée, schématique dans la composition et la représentation des gens et des choses, mais d'une certaine vigueur dans l'observation des animaux en mouvement.

Les deux scènes suivantes se font face sur les

murs sud et nord de la nef ouest. Elles sont beaucoup moins bien préservées, quoique leur sens général semble clair. Sur l'une (fig. 10), dans un enclos temporaire semblable à celui de la scène précédente, six personnages sont occupés à tuer des onagres et peut-être un chameau. Il est possible qu'il ne s'agisse que de les maîtriser pour les marquer d'un fer, mais l'hypothèse moins agréable d'une boucherie semble être confirmée par la troisième scène (fig. 11) qui



6. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



7. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



8. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



9. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



10. Qusayr Amrah, première salle, mur sud de la nef ouest, détail.

montre clairement deux personnages aux jambes nues en train d'éviscérer et d'écorcher des animaux déjà tués. Le cadre semble être une clairière naturelle ou, plus vraisemblablement, une étable recouverte de grandes feuilles.

Le quatrième et dernier exemple, d'un style plus rude et nettement moins réussi, ne montre aucun personnage, mais seulement des chiens attaquant des bovins aux têtes plutôt paisibles (fig. 12). Il s'agirait ou bien de l'attaque d'un troupeau par des chiens sauvages ou bien d'une attaque de bovins sauvages. Cette deuxième hypothèse est la plus vraisemblable, car des références dans la poésie arabe de l'époque implique l'existence de vaches sauvages.⁷ On pourrait certes ajouter à ces quatre scènes les animaux

paisibles arrangés en quinconce sur le plafond de la deuxième pièce du bain (fig. 13) ou bien le combat mal préservé d'un lion avec un taureau dans la première salle. Les animaux en quinconce sont en général comparés, et à juste titre, avec une célèbre mosaïque d'Antioche, tandis que le combat du lion et du taureau fait partie des grands thèmes que l'art iranien propagea dans le reste du monde. Il est facile d'expliquer ces deux images comme étant des copies, peut-être modifiées dans tel ou tel détail, de modèles courants. Autrement dit, rien de nouveau n'est proposé ni pour le modèle, ni pour Qusayr Amrah. Au mieux, pourrions-nous ergoter sur la nature du modèle ; était-ce un tissu ou un livre ? Mais le principe même de la transmission d'ima-



11. Qusayr Amrah, première salle, mur nord de la nef ouest, détail.

ges à partir d'images n'est plus à démontrer lorsqu'une composition ou un motif apparaissent aussi fréquemment que les animaux en quinconce et le lion-et-taureau.

Or, mes quatre premiers exemples de chasse sont remarquables par le fait que je ne leur ai trouvé aucun modèle dans l'immense répertoire des scènes de chasse qui décorèrent les palais, villas, et autres habitations de Piazza Armerina, le Palais impérial de Constantinople et les palais allant d'Espagne à la Syrie.⁸ Certains détails comme les vêtements des bouchers ou les enclos temporaires se retrouvent certes, mais ces détails sont, jusqu'à preuve du contraire, trop minimes et trop rares pour rendre l'existence de modèles vraisemblables. Plusieurs autres détails me sem-

blent confirmer cette conclusion. Par exemple, chacune de ces scènes est très facile à expliquer dans le contexte immédiat de la région. Il s'agissait d'une culture de nomades dont les tentes noires étaient déjà du type que l'on retrouve aujourd'hui. Les animaux sauvages étaient encore monnaie courante dans la steppe et on les attrapait pour les apprivoiser ou bien pour s'en nourrir. La spécificité de l'image et la possibilité quasi-automatique de situer l'événement figuré dans le contexte immédiat de la représentation rend tout modèle imagé externe superflu. On peut en fait aller plus loin et suggérer que dans chaque cas c'est un événement concret et local qui est représenté. C'est ainsi que j'explique le cavalier tombé de la première scène : il s'agissait



12. Qusayr Amrah, première salle, mur ouest, détail.

de quelque chose qui était arrivé récemment. Il suffisait de donner quelques indications minimales pour que l'événement soit rappelé à la mémoire et fasse partie d'un souvenir collectif ou individuel qu'un commanditaire inconnu, vraisemblablement un prince omeyyade (l'inscription parle bien d'un *amir*), voulut perpétuer.

L'exemple des scènes de chasse n'est qu'un cas particulier d'observations sur des séries d'images provenant de Qusayr Amrah. Dans

chaque série on trouverait un contraste curieux entre des sujets pour lesquels on trouve tout de suite un modèle approprié, par exemple la représentation d'un prince dans l'alcôve principale du bain, et d'autres qui sont imaginaires et fantaisistes ou bien s'expliquent comme référence à des événements locaux.

Il y a ainsi dans ces peintures un premier niveau de tension dans la typologie des images, une tension entre des clichés visuels d'origines diverses et des images locales et donc uniques. Un deuxième niveau de tension est iconographique ; des motifs officiels et formels (prince trônant, les Six Rois, princesse sous une tente,⁹ danseuses chastes, musiciens) côtoient des scènes de nudité, des détails pornographiques, des copies d'objets de provenance diverses, même peut-être la traduction en images de thèmes littéraires, en somme des motifs entièrement privés. Et puis il y a une tension d'expression entre les sujets que le ou les peintres, vraisemblablement des Syriens ou des Palestiniens formés à la tradition antique et byzantine, savaient traduire en images parce qu'ils entraient dans le potentiel de leurs compétences, et les motifs qui étaient au-delà de leurs moyens, comme par exemple les vaches et les chiens de notre fig. 12. Ces tensions reflètent la personnalité de celui qui transforma un minuscule bain en une espèce d'album photo-



13. Qusayr Amrah, deuxième salle, plafond.

graphique de sa vie personnelle, en témoignant de ses connaissances, de ses souvenirs, et peut-être même d'une certaine idéologie princière, quoique le côté unique du personnage l'emporte sur son idéologie.¹⁰

Pour répondre à la question de la valeur et de l'importance de Qusayr Amrah pour l'historien de l'art du Moyen Âge, il faudrait dire tout d'abord que chaque image risque d'avoir une signification différente. De ce point de vue, Qusayr Amrah et ses peintures n'ont d'intérêt que dans la mesure où nous pouvons retrouver ou reconstituer le système visuel ou le langage auxquels telle image aurait appartenu. Tel est le

cas, par exemple, du plafond astronomique. Mais le fait qu'une telle généralisation est parfois possible n'implique en aucun cas le reste des images. Car, d'un autre point de vue, Qusayr Amrah est un objet unique avec un sens synchrone précis qui s'élabore à partir d'observations de détail comme celles que nous avons faites sur les scènes de chasse. Dans cette perspective, Qusayr Amrah est moins une œuvre d'art profane qu'une œuvre d'art privée où la présence du commanditaire est plus visible et plus importante à définir que celle de l'artiste.

Oleg GRABAR

NOTES

1. Une bibliographie pour ainsi dire complète jusqu'à 1965 se trouve dans K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Oxford, 1969), pp. 414-15. Pour ces derniers vingt ans, il faut consulter Creswell et autres, *A Bibliography of Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Supplements I et II (Le Caire, 1972 et 1984).

2. R. Ettinghausen, *La Peinture Arabe* (Genève, 1962), p. 30.

3. E. Herzfeld, « Die Genesis der islamischen Kunst », *Der Islam* 1 (1910), pp. 106-8 ; *Die Malereien von Samarra* (Berlin, 1927), pp. 4-7.

4. Creswell, pp. 402-4 ; F. Zayadine, « The Umayyad Frescoes », *Archaeology*, 31 (1978).

5. M. Almagro et autres, *Qusayr Amrah* (Madrid, 1975) ;

voir aussi le travail de J.M. Blázquez, « La Pintura helenística de Qusayr Amrah », *Archivo Español de Arqueología*, 56 (1983), dont le titre est révélateur.

6. O. Grabar, *La Formation de l'Art islamique* (Paris, 1987), pp. 219-20.

7. Il s'agit des odes de Labid et d'Imrulgays. Voir K. Abu-Deeb, « Toward a structural analysis », *International Journal of Middle Eastern Studies*, 6 (1975).

8. I. Lavin, « Antioch Hunting Mosaics », *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963).

9. J'en donnerai un exemple dans une étude à paraître dans les *Mélanges Dominique Sourdel*.

10. Pour cette idéologie, voir Grabar, *Formation*, surtout les chapitres 2 et 5.

Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra

par Manolis CHATZIDAKIS

Une icône inédite du Mont Athos, du XIV^e siècle, avec un thème iconographique rare, convient comme sujet pour un bref et cordial hommage à mon ancien maître André Grabar, en mémoire d'une séance tenue à l'École Pratique des Hautes Études, en avril 1938, durant laquelle j'avais présenté un exposé sur de « Nouvelles icônes du Mont Athos ».

Il s'agit d'une icône d'assez grandes dimensions (75 × 45 cm), bien conservée et restaurée par les soins du service archéologique grec en 1963. L'icône est en bois, et la peinture est posée sur une mince préparation de plâtre sur étoffe. Le bord, légèrement relevé, n'est conservé que dans la partie inférieure. Au revers il n'y a pas eu de renforts de consolidation, renforts sans doute jugés inutiles à cause de la qualité du bois lourd et de l'épaisseur de la planche. L'icône, conservée dans la chapelle Saint-Michel de Synada au monastère de la Grande Lavra, devait figurer dans une publication d'un choix d'icônes byzantines et post-byzantines, chapitre d'un volume collectif dédié aux trésors du grand monastère athonite. En préparation depuis 1979, à l'initiative de la Banque nationale de Grèce, ce volume n'a cependant pas encore vu le jour jusqu'ici.

L'icône représente les trois « inventions » successives de la sainte tête du Prodrome, effectuées toutes de façon miraculeuse (fig. 1). Elles sont disposées dans deux zones superposées. L'histoire de la première et de la seconde inventions est retracée dans la zone supérieure, comme dans un ménologe : ainsi, les cinq scènes de l'histoire sont-elles accompagnées de longues inscriptions en capitales qui se détachent sur le fond verdâtre ou sur les rochers et expliquent le sujet de chaque scène. Ces scènes sont représentées de manière continue. En revanche, la partie inférieure n'est occupée que par une seule scène, se rapportant à la troisième invention, la plus importante.

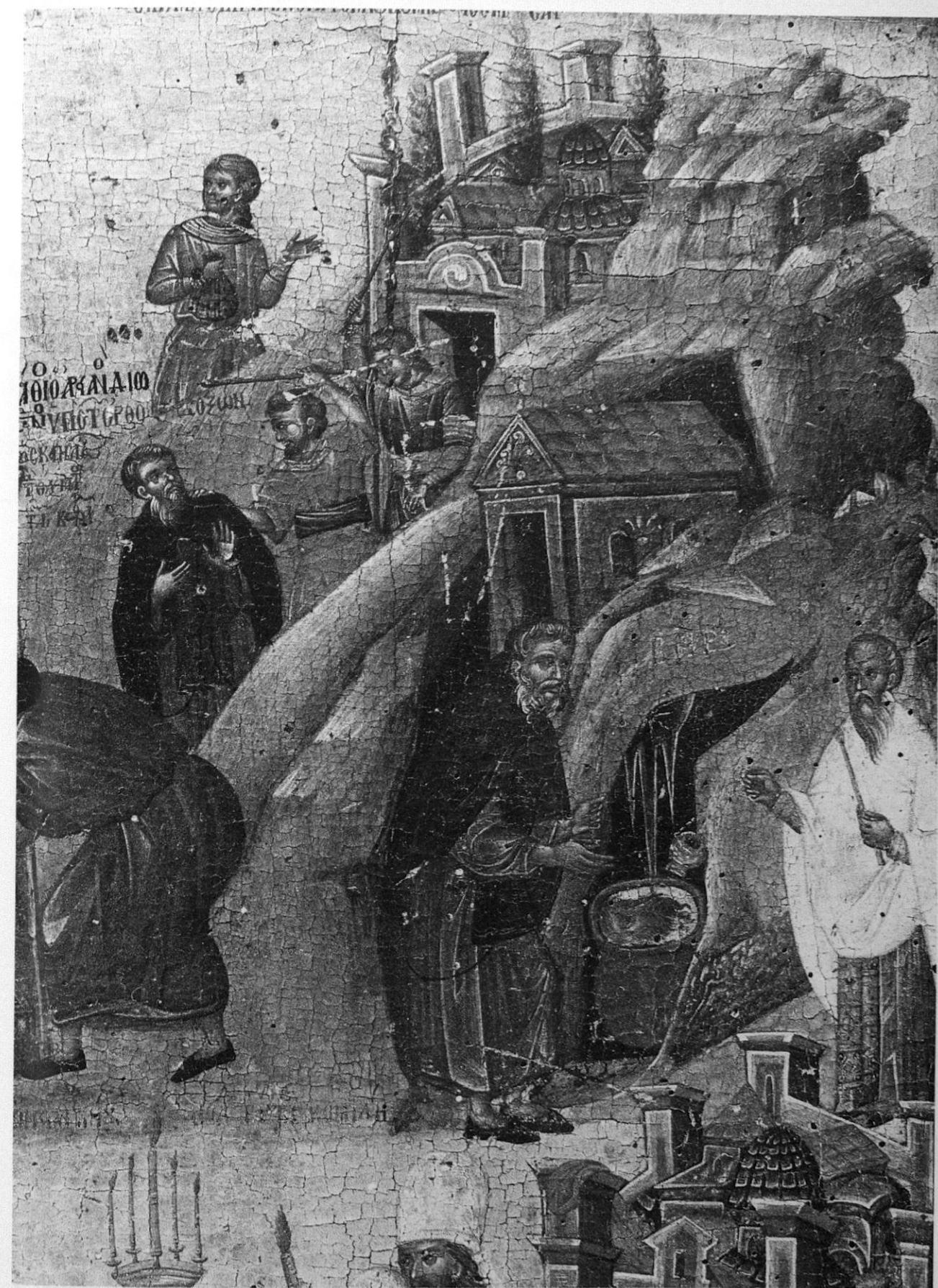
Dans la partie supérieure, à gauche, on remarque un bâtiment au toit couronné d'une tête de lion en grisaille, avec un escalier qui conduit à l'intérieur. Au bas de l'escalier, devant le bâtiment, se trouve un sarcophage dont le couvercle vient d'être enlevé par le moine placé immédiatement à droite, penché en avant, et qui tient encore dans sa main une pioche ; à l'intérieur du sarcophage ouvert, on peut voir la sainte tête. De l'autre côté du sarcophage, à gauche, un second moine, debout, avance ses mains en signe de respect. Sur le bâtiment, se lit l'inscription en lettres capitales dorées : Η Α' ΕΥΡΕΣΙΣ (« première invention »).

Il s'agit de la « première invention » de la tête de saint Jean-Baptiste, qui eut lieu à Jérusalem dans la maison d'Hérode où le Précurseur avait été décapité et enterré. Au dessus de la maison, d'une échelle légèrement réduite, sont représentés les mêmes deux moines ; l'un tient sur l'épaule son bâton avec son habit enroulé à la manière des gens qui marchent dans la campagne, tandis que l'autre, en train de gesticuler, montre de la main un personnage qui s'éloigne. Au dessus d'eux, près du bord de l'icône, court sur deux lignes le texte d'une inscription en lettres capitales rouges, qui indique leur identité : ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΠΑΡ' ΩΝ ΥΦΕΙΛΕΤΟ ΤΗΝ ΤΙΜΙΑΝ ΚΑΡΑΝ Ο ΚΕΡΑΜΕΥΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΕΜΕΣΑΝ ΑΝΕΚΟΜΙΣΕΝ (« les moines auxquels le céramiste a dérobé la sainte tête et qu'il transporte à Emèse »).

À droite, figuré à la même échelle, que les deux moines, l'homme « qui s'éloigne » est le « céramiste » ; il tient dans sa main droite un sac – trop petit pourtant pour pouvoir contenir « la sainte tête qu'il a volée aux deux moines » ; il se « dirige vers la ville forte d'Emèse ». Une inscription à la hauteur de la précédente explique les faits : Ο ΚΕΡΑΜΕΥΣ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΚΑΡΑΝ ΕΠΙΦΕΡΟΜΕΝΟΣ ΚΑΙ ΚΟΜΙΖΩΝ ΕΙΣ ΕΜΕΣΑΝ (« le céramiste portant la sainte tête se dirige vers



1. Icône avec les trois « inventions » de la tête du Prodrome. Mont Athos, Grande Lavra.



2. Détail de l'icône : « deuxième invention ».

Emèse »). Un peu plus bas, juste au dessous du céramiste qui porte la tête à Emèse et séparée par le versant de la colline qui cache les pieds du céramiste, se déroule une autre scène : un moine sort de la ville poursuivi par deux personnages qui brandissent des bâtons. Une inscription court à côté, en lettres rouges : ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Ο ΑΡΕΙΑΝΟΣ ΔΙΩΚΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΩΣ ΚΑΠΗΛΕΥΩΝ ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΗΣ (le moine « Eustathios, arien de croyance, que poursuivent les orthodoxes parce qu'il détournait à son profit les miracles accomplis par la sainte tête »). Toujours à droite, dans l'étroite ouverture d'une caverne, se trouve la jarre – référence à l'histoire du céramiste – qui contient la sainte tête, sur laquelle se dirigent trois rayons du plafond de la caverne. Devant celle-ci, à droite, un prêtre vêtu de blanc est en train d'encenser la tête avec un encensoir, tandis que de la main gauche il tient un cierge allumé. En face de lui, un autre moine s'incline en tenant lui aussi de la main gauche un cierge et montrant de l'autre main la tête. Il sort, semble-t-il, d'une cellule à moitié cachée dans l'ouverture d'une autre caverne plus grande qui se trouve au dessus du moine. Sur le rocher, en lettres capitales dorées, figure l'inscription : Η Β' ΕΥΡΕΣΙΣ (« deuxième invention »). Il s'agit donc de la « deuxième invention » (fig. 2).

La moitié inférieure de l'icône est entièrement occupée par une seule scène, séparée visuellement de la zone supérieure par la différence de la couleur du fond et par une longue inscription en capitales noires : ΤΡΙΤΗ ΕΥΡΕΣΙΣ ΕΝ ΚΟΜΑΝΟΙΣ ΚΑΙ Η ΕΙΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΝ ΤΑΥΤΗΣ ΑΝΑΚΟΜΙΔΗ (« troisième invention à Komana et translation à Constantinople de la tête »). Il s'agit donc de la scène capitale, celle de la « troisième invention », effectuée au village de Komana, et de la « translation » à la capitale. Dans cette dernière scène, l'échelle des personnages est plus grande. Au milieu, la sainte tête, figurée de trois-quarts, acquiert des dimensions surnaturelles – par rapport aux personnages qui l'entourent. Elle se détache sur un énorme nimbe et est posée sur une estrade basse. Au dessus, un candélabre à cinq branches sépare les deux groupes de l'assistance. De chaque côté du candélabre est placée l'inscription en lettres dorées : ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (« saint Jean le Prodrome »). A droite, se tient le patriarche Ignatios, tenant de la main droite un encensoir qui disparaît derrière le nimbe, et de la main gauche, un cierge allumé ; puis, l'empereur, Michel III, les mains placées devant lui en geste de respect. Derrière lui, un haut fonction-

naire, portant un chapeau haut et de forme évasée, fait lui aussi le geste de respect (fig. 3).

En tête du groupe se trouve un jeune diacre, au couvre-chef blanc en forme de haut bonnet, tenant un grand cierge, et derrière lui un chantre barbu avec le même couvre-chef, qui forme avec ses doigts le signe typique de sa fonction. A gauche de la sainte tête, un groupe de cinq chantres, qui portent également les mêmes couvre-chefs blancs. En tête du groupe, faisant pendant au chantre barbu de droite, le chantre le plus jeune de tous tient un livre ouvert, où l'on peut lire :

ΤΗΝ ΠΑΝ/ ² ΣΕΒΑΣ/ ³ ΜΙΟΝ/ ⁴ ΚΑΡΑΝ/ ⁵ ΤΟΥ ΒΑ/ ⁶ ΠΤΙΣΤΟΥ/ ⁷ ΣΟΥΚ(ΥΡΙ)Ε/ ⁸ ΦΑΝΕΡΩ (σας) (« Christ, toi qui as fait apparaître la tête toute vénérable du Baptiste... »)

Il s'agit du début du tropaire chanté par les chantres au sein desquels le plus jeune doit tenir le rôle du souffleur (κωνονάρχος). Au milieu du groupe, le chantre le plus âgé est en train d'encenser la tête, au moyen d'un petit encensoir appelé « κατζί », appuyé sur son bras gauche. Derrière ce groupe apparaissent deux têtes d'enfants et derrière chaque groupe surgissent les parties hautes d'une église dont la coupole dépasse la muraille qui l'enferme. Ces deux « κάστρα » situent, je pense, les deux lieux, celui de l'invention et celui de la destination finale, Komana et Constantinople.

Ce qui est donc représenté dans la scène ne correspond pas exactement au contenu de l'inscription, qui se rapporte plutôt au nom de la fête qu'au contenu précis de l'image. Le fait que la tête repose sur un piédestal pour être vénérée, ainsi que la présence d'une assistance de personnages aussi haut placés avec des chantres en train de psalmodier, se réfère à la célébration de l'« ἀνακομιδή » (« translation »). Les deux villes fortifiées du fond donnent une troisième dimension, celle du trajet entre le point de départ et le point de destination : la sainte relique a quitté Komana, mais n'est pas encore entrée dans la capitale.

Pourtant, un point demeure encore à élucider, qui nous amènera au vrai sens de cette scène : les dimensions hors de toute proportion de la tête du Prodrome. En réalité, nous avons là un cas typique de la manière dont les Byzantins arrivent à rendre leur pensée, négligeant les données de la nature. Ici, la présence dominante du chef indique qu'il s'agit de l'icône de la sainte relique qui devient ainsi le thème principal, tandis que les autres personnages et les paysages



3. Détail de l'icône : « troisième invention ».



4. Icône avec Saint Jean le Prodrome et des scènes de sa vie. Mont Sinaï (cliché Sotiriou).

sont réduits à un rôle secondaire. Cette manière de voir s'appuie sur l'inscription qui accompagne la tête : Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, comme dans les icônes. D'ailleurs, le sujet autonome de la tête dans un vase, accompagne les icônes du Prodrome, comme un motif complémentaire depuis au moins le XII^e siècle.

En effet, dans une icône du Sinaï du XI^e-XII^e siècle, la tête se trouve dans une sorte de vase sans pied appuyé sur une construction de marbre hexagonale¹. Il est important de signaler que dans la longue inscription qui remplit le fond de l'icône se trouve une mention directe de l'invention, attribuée à l'intervention divine :

« ἀλλ' ὥσπερ αὐτὴν ἐξ ἀφανοῦς τοῦ τόπου εἰς φῶς ἐπανήγαγες » (« mais comme l'ayant ramené de l'obscurité du lieu à la lumière ») (fig. 4). Le cas n'est pas isolé, car nous reconnaissons la même démarche dans une autre petite icône byzantine du Sinaï, inédite celle-ci, où le Prodrome, également maigre et dans la même attitude, l'épaule et le flanc nus, porte la mélote courte et tient de la main gauche le rouleau déplié avec l'inscription à la rédaction originale : ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ Ο ΕΡΩΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΑΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ (ερον pour αἴρων) (« Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde »). La tête inscrite dans un grand cercle, indiquant le bord d'un vase au pied large, posé

sur un rocher au milieu de la montagne droite, est aussi séparée de la figure dominante du saint (fig. 5). Dans les icônes plus tardives la tête dans le vase trouva une place plus modeste auprès des pieds du saint.

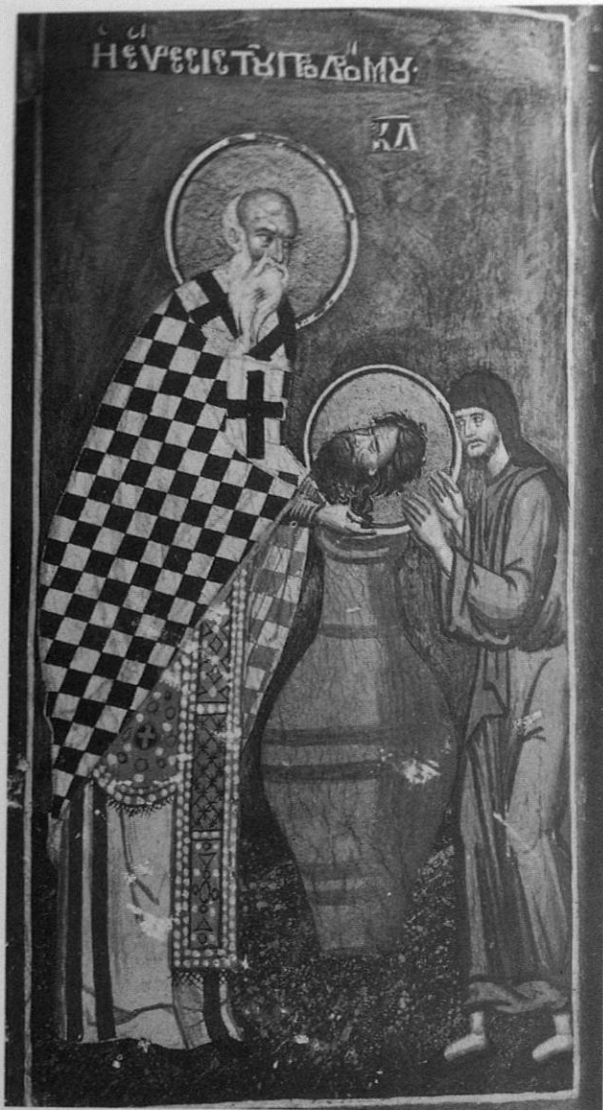
L'histoire des trois inventions du chef du Prodrome est assez confuse à cause du nombre des informations divergentes fournies par des sources de différentes époques. L'illustration de ces scènes connues jusqu'ici n'aide pas non plus beaucoup à éclaircir les faits, car nous avons affaire à des scènes isolées de ménologe² où la date exacte de la fête n'est pas toujours indiquée, et lorsqu'elle y est, elle n'est pas de grande utilité, à cause des flottements inévitables dans ce domaine. Or, notre icône est le seul exemple connu jusqu'ici où l'histoire des trois inventions est résumée sur un seul tableau, telle qu'elle fut cristallisée vers le milieu du XIV^e siècle, à l'époque où la sainte relique se trouvait encore, au moins en partie, au monastère du Stoudiou³. Cette icône donc, facilite l'essai d'une sorte de codification des traits particuliers à chaque invention. En conséquence, on pourrait en déduire que le motif du sarcophage ouvert et des deux moines, combiné ou non avec la maison d'Hérode, constitue le trait particulier de la première invention. La deuxième invention se distingue d'une part par la présence de la tête du Précurseur dans une jarre, référence au possesseur passager, le céramiste d'Emèse, et d'autre part par la présence de deux clercs. Cette scène est plutôt rare, mais elle apparaît toutefois dans des monuments de date assez proche de notre icône, comme par exemple dans le ménologe des peintures murales de Gračanica (1321) où sont représentés deux moines derrière une grande jarre, l'un barbu, l'autre imberbe ; l'un d'eux tient la tête sur un disque⁴. A Cozia (Roumanie, 1386) est également représentée la seconde invention : deux moines s'efforcent de déterrer la jarre⁵, mais en imitant les gestes des travailleurs laïcs de la troisième invention. On pourrait signaler ici l'apparition d'une certaine ressemblance entre les traits des deux différentes inventions.

La troisième invention, qui se rencontre le plus souvent, se singularise dans notre icône par la présence de l'empereur, du patriarche et de leur escorte de clercs et de laïcs. Pourtant, l'image avait pris diverses formes. Dans la plus ancienne et la plus authentique représentation de la troisième invention, celle du Ménologe de Basile II de la Bibliothèque vaticane, est figuré cependant le moment de l'invention-même, puisque devant le roi, le patriarche et les autres assistants, deux personnages portant des tuniques



5. Icône avec Saint Jean le Prodrome, XIII^e siècle. Mont Sinaï (cliché Mission hellénique au Sinaï).

courtes – des laïcs – sont en train de déterrer, avec des pioches, un vase à deux anses, de métal, contenant le chef de saint Jean-Baptiste⁶. Cet illustre modèle constantinopolitain est suivi de près dans une miniature du lectionnaire de Dionysiou (ms. 587, fol. 148 r^o) du XI^e siècle (fig. 6) avec renversement des groupes de gauche à droite, et à cette différence près que le vase, toujours à deux anses, ressemble plutôt à une jarre⁷, comme d'ailleurs dans un manuscrit conservé à Moscou (Mosq. gr.183/376 fol. 108) plus fidèle à l'original⁸. Le motif des deux fouilleurs dans notre icône a disparu, logiquement ; on a en effet voulu figurer la phase suivante, celle de la translation de la relique, mais elle apparaît cependant maintes fois sur des documents antérieurs à notre icône ; c'est le cas du manuscrit Dionysiou 50 (fol. 328 v^o) du XII^e plutôt que du XIV^e siècle⁹, d'un autre manuscrit de Moscou (Mosq. gr.9/382, fol. 210 r^o) de 1063¹⁰, d'un manuscrit conservé à Paris (Paris, gr. 1528, fol. 216 r^o)¹¹, ainsi que du Ménologe d'Oxford (Bodl.gr.th.f.1, fol. 28 r^o) des années 1320-1330¹². Dans les icônes-ménologes du Sinaï, où toutes les scènes sont représentées d'une manière extrêmement succincte, ne figurent souvent que les deux fouilleurs, et dans deux cas un seul¹³. Nous considérons donc que dans tous les cas où apparaît seul le motif des deux fouilleurs, il s'agit du signe codifié de la troisième invention. Dans une autre icône du Sinaï pourtant, on



9. La « deuxième invention », peinture murale, XVIII^e siècle. Mont Athos, monastère de Vatopédi, chapelle de Saint-Démétrios (cliché Papachatzidakis).

dont les descriptions se rattachent directement à notre icône²⁰. En effet, dans ce guide des peintres, écrit vers 1730, la description des trois inventions successives, qui constitue une partie du chapitre concernant l'illustration de la vie du Prothromos, correspond avec de minimes différences aux scènes de notre icône. Voici le contenu du texte dans une traduction officielle :

« Première invention de la sainte tête du Prothromos. Maison avec porte et à l'intérieur de celle-ci apparaît en partie un escalier. Sous l'escalier se trouve le sarcophage découvert, dans lequel se trouve la tête du Prothromos ; un moine tient une fourche et tire la pierre qui recouvre le tombeau, tandis qu'un autre tient une boîte. À côté, les mêmes moines, dont l'un tient son habit sur son épaule enroulé autour de son bâton, et l'autre, devant lui, donne la tête dans la boîte à un troisième personnage. Devant eux, une ville fortifiée (Κάστρον) et cette inscription : « Ὁ κε-

ραμεύς λαμβάνει τὴν πεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἐκ τῶν χειρῶν τῶν μοναχῶν » (« le céramiste prend la tête du Prothromos des mains des moines »).

Deuxième invention de la sainte tête du Prothromos. Une caverne ; dedans, une jarre et dans la jarre, la tête du Prothromos. Du plafond de la caverne des rayons de lumière descendent vers la tête ; un prêtre tenant un cierge et un encensoir est en train de l'encenser. Devant lui un moine, se prosternant légèrement, tient d'une main un cierge et de l'autre montre la tête. Derrière la caverne on voit en partie une maison et, plus loin, sur les montagnes, un moine-vieillard, à la barbe longue, s'enfuit en regardant derrière lui, où deux laïcs le poursuivent et le frappent de bâtons et, au dessus, l'inscription : « Εὐστάθιος ὁ ἀρειανὸς διωκόμενος παρὰ ὀρθοδόξων διὰ τὸ καπηλεύειν τὰ θαύματα τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου » (« Eustathios l'arien, poursuivi par les orthodoxes, pour avoir exploité les miracles de la sainte tête »).

Troisième invention de la sainte tête du Prothromos : une église ; en son milieu, dans une grande boîte dorée, la tête avec un lampadaire allumé devant elle ; un diacre de chaque côté qui tient des lampadaires dorés, équipés de cierges. Un évêque est en train d'encenser la tête avec un encensoir et près de lui un roi, avec une barbe qui commence à pousser, son *éparque*, et autres *archontes*. De l'autre côté, des prêtres et deux chantres qui portent de hauts bonnets blancs, jouent de leurs doigts (ou des *krotala* ?)²¹. Entre eux un diacre-souffleur et un autre chantre du côté du roi, et tout autour se trouve le peuple. Au dessus, l'inscription « Ἡ τιμία κάρα τοῦ Προδρόμου προσκυνουμένη ὑπὸ τοῦ Βασιλέως καὶ παντός τοῦ λαοῦ » (« la sainte tête du Prothromos adorée par le roi et par tout le peuple »).

La relation étroite entre l'icône de Lavra et le texte fort détaillé de Dionysios est étonnante, même les inscriptions coïncident et la disposition des personnages dans le paysage est à une différence près, identique. La différence la plus marquante cependant, se trouve dans la description de la troisième invention, aussi bien dans l'image que dans l'inscription. Dans l'icône, la scène se déroule dans un lieu neutre, on dirait en plein air, avec des architectures au fond, tandis que le texte la situe à l'intérieur d'une église ; une autre différence, celle-ci au niveau de l'interprétation, se trouve au début de l'histoire, après la première invention. Dans l'icône, d'après l'inscription « ὁ κεραμεύς ὑφείλετο », le céramiste a

volé la tête, tandis que dans le texte les moines lui donnent la relique dans une boîte. Nous pensons que Dionysios, pour compléter le cycle des images de l'histoire du Prothromos n'a pas recopié un texte, mais s'est servi d'une image existante. A preuve, le fait que Dionysios n'est pas en état de reconnaître et d'identifier les deux principaux personnages historiques, le roi Michel III et le patriarche Ignatios. Cette image-modèle pourrait être une peinture murale ou plutôt une icône qui devait ressembler à un point très poussé à notre icône, et qui devait aussi lui être contemporaine, puis qu'entre autres, les détails des couvre-chefs des chantres coïncident parfaitement. On doit aussi remarquer que ce n'est pas un modèle dû aux Crétois, moins complet, qui a fait l'objet de choix de Dionysios, mais une icône plus complète et plus ancienne. Peut-être existait-il alors au Mont Athos plusieurs icônes contemporaines qui combinaient ces trois thèmes ?

C'est le moment de préciser la date de notre icône et, si possible, sa provenance. Il est évident que notre icône est un produit de l'art des Paléologues et plusieurs indices nous conduisent vers la seconde moitié du XIV^e siècle, si on retient certains points, comme l'enchevêtrement des scènes sur plusieurs plans, les architectures du fond, encore les couvre-chefs des chantres, ainsi que la coiffure de l'éparque à côté du roi au chapeau énorme dont le type apparaît déjà dans la scène du Recensement à Kariye²², (fig. 10) mais se rencontre peu avant le milieu du XIV^e siècle²³. Les couleurs aussi sont d'une extrême finesse. En haut, le champ verdâtre clair est ponctué d'ocre, de vert-huile et de brun de tonalité diverse, ainsi que de pourpre et de rouge cinabre. En bas, les couleurs sont plus brillantes et d'une gamme plus riche. Le grenat et le vert sont parsemés de petites taches de noir et de blanc. Le modèle varie selon les personnages avec de petites surfaces éclairées. Les figures, sans intention de portrait particulière, conservent souvent le souvenir de visages « réalistes » de la peinture du début du siècle, tels que nous les trouvons dans l'un des courants représentés dans les mosaïques du narthex de Kariye (1320 ?)²⁴, ou même de la peinture de Staro Nagoričino, œuvre des Astrapas de Thessalonique (1316-1317), avec les nez retroussés et une abondance de profils²⁵. Dans la grande tête-relique, le caractère sémitique des traits est fortement prononcé et la couleur est froide, brun vert. Généralement les drapés sont simples, les mouvements et les gestes calmes ou hiératiques, rarement violents comme dans l'épisode d'Eustathios, mais jamais de caractère banal ni dramatique.



10. Le Recenseur et son chapeau. Istanbul, Kariye Djami (d'après Underwood).



11. Concile de Constantinople, détail du codex Paris. gr. 1242, fol. 5 v^e (d'après Omont).

Tous ces traits de haute qualité se rencontrent dans des pièces de la seconde moitié du siècle ; nous pensons, entre autres, au fameux *codex* des œuvres théologiques de Jean Cantacuzène de la Bibliothèque nationale (Paris. gr. 1242) daté des années 1375-1376, œuvre du *scriptorium* d'un monastère de Constantinople, qui comprend quatre miniatures à pleine page²⁶. L'aspect général de chaque image s'apparente à notre icône, mais dans le manuscrit certains détails acquièrent une importance particulière. Par exemple, dans l'image du Concile de Constantinople de 1351, (fol 5v)²⁷, les portraits de certains évêques du premier rang (fig. 11) ont cette même expression intense que celle du patriarche, et les mêmes bonnets blancs que les chantres, au fond à gauche. Dans la scène de la Transfiguration du même manuscrit (fol. 92 v)²⁸, le profil de Pierre est très semblable à celui du premier persécuteur de l'arien Eustathios de notre icône. On

pourrait relever encore bien d'autres points communs entre les deux œuvres. Nous nous limiterons seulement à une remarque essentielle : les qualités picturales exceptionnelles de ces deux œuvres, qui les rapproche encore davantage et plaide pour une origine commune.

Nous espérons que la publication de cette icône, inédite jusqu'ici, contribuera à l'avancement de l'étude de plusieurs questions et sur plusieurs plans ; d'abord sur un sujet iconographique aussi rare que l'invention de la tête du Prodrome ; ensuite sur l'exemple frappant d'une des voies par lesquelles la peinture byzantine survit jusqu'au XVIII^e siècle. Mais surtout, elle constitue une nouvelle pièce de choix à porter au dossier des icônes de l'époque des Paléologues provenant de Constantinople.

Athènes, 1987, Manolis CHATZIDAKIS

NOTES

1. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athènes, 1956 et 1958, t. I, fig. 86, t. II, 98-99 (texte).
2. Pour l'histoire des « inventions » de la tête du Prodrome, « obscure et embarrassée », voir Chr. Walter, « The Invention of John the Baptist's Head on the wall-calendar at Gračanica. Its place in Byzantine iconographical tradition », *Matica Srpska, Recherches sur l'art*, 16, Novi Sad, 1980, p. 73-74. S. Eustathiados, « Αγιολόγιον της Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας », Athènes (sd), p. 403.
3. Voir J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris, 1921, p. 81.
4. Walter, *op. cit.*, p. 72, fig. 1. P. Mijović, *Ménologe, Recherches iconographiques* (en serbe), Belgrade, 1973, p. 299, fig. 135, schéma 29.
5. Walter, *op. cit.*, fig. 3.
6. Ménologe du Vatican ; cf. J. C. Stornajolo et P. Franchi de' Cavalieri, *Il Menologio di Basilio II, cod. Vaticano Greco 1613*, Turin, 1907, p. 420. Ebersolt, *op. cit.*, fig. 14.
7. Lectionnaire Dionysiou, *Οἱ Ὁσιοῦργοι Ἀγίου Ὁρους, I*, Athènes, 1973, fig. 261. K. Weitzmann, « Imperial lectionary in the monastery of Dionysios in Mount Athos, Its origins and wanderings », *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, 7, 1969, p. 244-247, fig. 3.
8. S. Der Nersessian, « Movskovkij Menologij » (Volume dédié à V. Lazarev) (Moscou, 1973), fig. p. 102. Voir aussi J. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated greek manuscripts*, Leyde, 1981, t. II, fig. 536, t. I, no. 307.
9. Walter, *op. cit.*, p. 75, dessin 2.
10. Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 143, t. I, no 78.
11. Walter, *op. cit.*, fig. 6.
12. J. Hutter, *Corpus der byzantinischen Handschriften*, Oxford, Bodleian Libr. II, Stuttgart, 1978, fig. 51, à la p. 101, texte p. 16. Walter, *op. cit.*, fig. 2.
13. Sotiriou, *op. cit.*, fig. 126, un seul travailleur, fig. 139 et 144.
14. *Idem*, *op. cit.*, fig. 128.
15. M. Chatzidakis, *The Cretan painter Theophanis. The final phase of his art in the wall-paintings of the holy Monastery of Stavronikita*, Mont Athos, 1986, fig. 216.
16. G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, Paris, 1927, I, fig. 240.
17. Icône inédite. Voir pour les peintures murales M. Chatzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », *Dumbarton Oaks Papers*, 23-24 (1969-70), p. 321-323, fig. 86-93, et 97, 98.
18. Scène inédite. A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας της Ὁρθοδοξίας ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Athènes, 1957, p. 306 et suivant.
19. Walter, *op. cit.*, fig. 1.
20. Dionysios de Fournas, *Herminia*, éd. A. Papadopoulos Kerameus, Saint-Petersbourg, 1909, p. 177-178. Voici le texte grec :
 ι') Ἡ πρώτη εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Ἐπὶ τῇ μεθυσθῆναι καὶ ἐσθῶναι τῆς θύρας σκάλας φαινομένη ὀλίγον· καὶ ὑποκίττω τῆς σκάλας μνημα ἕξεσσεπασμῶν

NOTES

νον καὶ ἐν αὐτῇ κεφαλῇ τοῦ Προδρόμου, καὶ εἰς μοναχὸς βασιλῶν διέλλει τραβίζει τὸν λίθον ἐκ τοῦ τάφου, καὶ ἕτερος ἐμπροσθεν τοῦ βασιλῆως. Καὶ παρέχει πάλιν αὐτοὶ οἱ δύο μοναχοί, ὁ εἰς βαστάζων τὸ ροδὸν τοῦ εἰς τὸν ὁμὸν τοῦ τυλιγμένου εἰς πατερίτζαν, καὶ ὁ ἄλλος ἐμπροσθεν τοῦ δίδων τὴν κεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἄλλω ἀνθρώπῳ μέσα εἰς τὸ κουτί· καὶ ἐμπροσθεν αὐτῶν κάστρον καὶ αὕτη ἡ ἐπιγραφή· « Ὁ τεραμεὺς λαμβάνει τὴν κεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἐκ τῶν χειρῶν τῶν μοναχῶν ».

ια') Ἡ δευτέρα εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Σπῆλαιον καὶ ἐν αὐτῷ στάμνος καὶ μέσ' τὴν στάμνον ἡ κεφαλὴ τοῦ Προδρόμου· καὶ ἄνωθεν τοῦ σπηλαιοῦ κατερχόμενοι ἀπὸ τῆς φωτὸς εἰς τὴν κεφαλὴν, καὶ εἰς ἱερεὺς βασιλῶν λαμπάδα καὶ θυμιατὸν θυμίζοντες αὐτήν· καὶ ἐμπροσθεν τοῦ εἰς μοναχὸς ὀλίγον κλιτὸς μετὰ τὸ εἶνα χερί βασιλῆως λαμπάδα, μετὰ ἄλλο δείχνει πρὸς τὴν κεφαλὴν· καὶ ὀπισθεν τοῦ σπηλαιοῦ φαινόμενον ὀλίγον σπῆτι, καὶ παρέχει ἐπάνω τῶν βουνῶν εἰς γέρον μακρυγένης μοναχὸς φεύγει βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω· καὶ δύο λαῖχοι ὀπισθεν διώκοντες αὐτόν, κρούοντες μετὰ ξύλα, καὶ ἐπάνωθεν αὐτῶν ἡ ἐπιγραφή αὕτη· « Εὐστάθιος ὁ Ἀρειανὸς διωκόμενος παρὰ τῶν ὀρθοδόξων διὰ τὸ καπηλεῖν τὰ θαῦματα τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου ».

ιβ') Ἡ τρίτη εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Ναὸς καὶ μέσον αὐτοῦ ἡ ἁγία κἀρα μέσα εἰς χρυσὸ κιβώτι, καὶ ἐμπροσθεν τῆς μονουάλι μετὰ λαμπάδα ἀναμμένην καὶ δύο διάκονοι ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ κιβωτίου βαστοῦντες χρυσὰ μονουάλια μετὰ λαμπάδας· καὶ εἰς ἀρχιερεὺς θυμίων αὐτὴν μετὰ θυμιατήριον, καὶ εἰς βασιλεὺς ἀρχιερεὺς πλησίον αὐτοῦ ἱστάμενος μετὰ εὐλάβειαν· καὶ ὀπισθεν τοῦ βασιλέως ὁ ἐπαρχὸς τοῦ καὶ ἄλλοι ἄρχοντες, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἱερεῖς καὶ δύο ψάλται φοροῦντες μακρὰς καὶ λευκὰς στούφας, παίζοντες τὰ δάκτυλα· καὶ εἰς διάκονος ἐν μέσῳ αὐτῶν· κανοναρχεῖ, καὶ ἕτερος ψάλτης ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ βασιλέως καὶ κύκλῳ πληθὺς λαοῦ καὶ ἐπάνωθεν ἡ ἐπιγραφή· « Ἡ τιμία κἀρα τοῦ Προδρόμου προσκυνουμένη ὑπὸ τοῦ βασιλέως καὶ παντὸς τοῦ λαοῦ ».

texte directement du *codex* de Moscou, trouve à la place du mot « δάκτυλα » de l'édition Papadopoulos, le mot « κρόταλα », qu'il traduit comme « castagnettes ».

22. Le Recencement ; cf. P. Underwood, *The Kariye Djami, II*, 1967, fig. 159-160.

23. Sur la deuxième moitié du 14^e siècle, voir S. Pélékanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, 1985, fig. 12. A. Xyngopoulos : « Ὁ Ἀγ. Δημήτριος ὁ μέγας Δούξ ὁ Ἀπόκαυκος », *Ἑλληνικά*, 15, 1957, p. 130 et suivant. Les peintures de Treskavač sont de 1483, voir Sv. Radojčić, « Une école de peinture de la deuxième moitié du 15^e siècle », *Matica Srpska, Recherches sur l'art*, Novi Sad, I, 1965, p. 68 et suivant, fig. 13, 14.

24. M. Chatzidakis, « Classicisme et tendances populaires au 14^e siècle », *Actes du 14^e Congrès des Etudes Byzantines*, Bucarest, I, 1971, p. 165. Underwood, *op. cit.*, pl. 101, 103.

25. R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Giessen, 1963), Staro Nagoričino, fig. 288, 299, 304 etc. V. Djurić, *Fresques Byzantines de Yougoslavie*, Belgrade, 1974, fig. XX-XIII, XXXIV et Saint-Nikita, fig. 48.

26. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1929, 2^e édition. Bonnes reproductions dans D. Talbot-Rice, M. Hirmer, *Kunst und Byzanz*, Munich, 1959, fig. 190, pl. XXXIX. A. Grabar, *La peinture Byzantine*, Paris-Genève, 1953, fig. p. 184. Spatharakis, *op. cit.*, no 269, t. I, p. 66. Voir aussi L. Politis, « Jean Joasaph Cantacuzène, fut-il copiste ? » *Revue des Etudes Byzantines*, 14, 1956, p. 195-199.

27. Omont, *op. cit.*, p. 66, pl. CXXXVI. Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 477.

28. Omont, *ibidem*, Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 479.

21. « The painter's manual » of Dionysios of Fournas, Londres 1974, trad. P. Hetherington, p. 66. L'auteur qui traduit le

Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha

Quelques schémas rares : la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié

par Tania VELMANS

INTRODUCTION

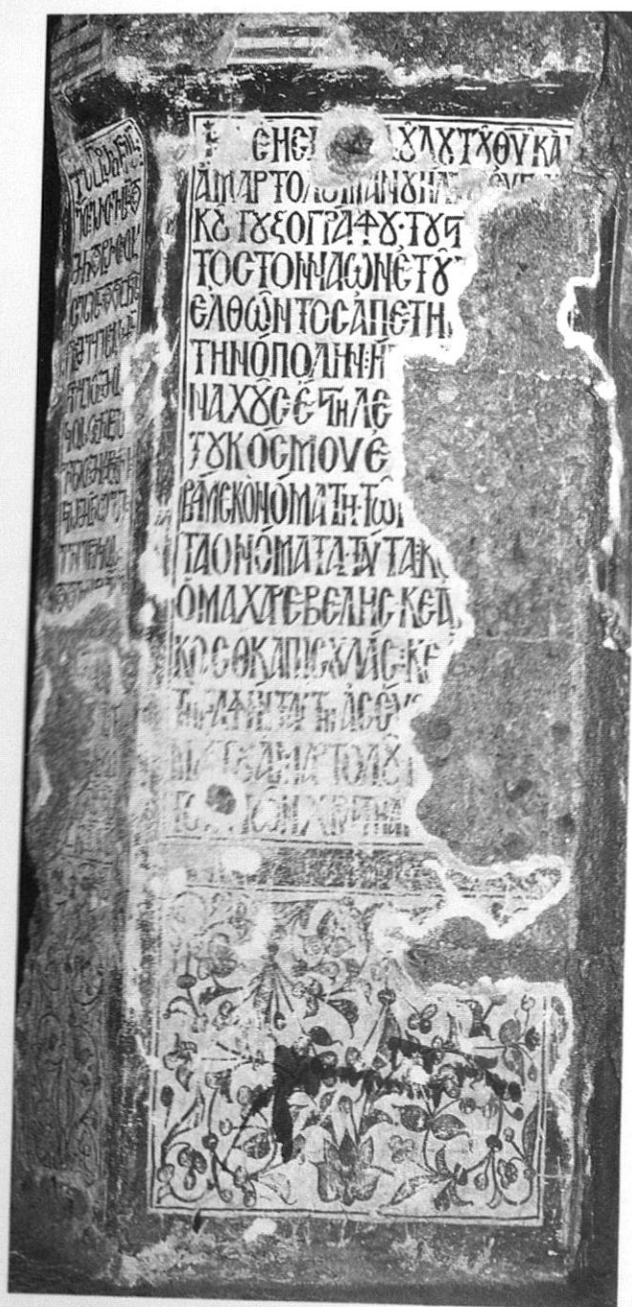
Il est maintenant bien connu que la peinture géorgienne suit, jusqu'au XIV^e siècle, des voies iconographiques légèrement différentes de la règle constantino-politaine surtout pour ce qui est de la coupole et de l'abside¹. Quant au style de la même période, les églises peintes de ce pays se séparent, *grosso modo*, en deux groupes. Les décors savants s'inspirent avec un certain retard et quelques réticences de la règle byzantine², répandue dans les Balkans et en Russie ; les décors de type plus provincial ou populaire³, exécutés par des peintres moins éduqués que les premiers, accusent un certain éloignement de la tradition classique – assimilée par le style byzantin officiel de toutes les époques – et subissent une influence venant de la sculpture géorgienne⁴, employée pour le décor des façades et les icônes en métal⁵. Le style de ces œuvres sculptées trahit souvent un langage plastique un peu différent du byzantin et l'on y sent la proximité de l'Iran.

Dans cet article il sera question d'un décor savant qui est sans doute celui qui se rapproche le plus des programmes et du style constantino-politain en Géorgie⁶. Nous nous proposons, en effet, d'analyser le programme iconographique de l'abside et de la prothèse (les fresques du diaconicon sont détruites) de l'église du Sauveur à Calendžikha (1384-1396), en Géorgie, peints sur l'ordre du seigneur Vamek Dadiani. La construction de l'église est plus ancienne, probablement du XII^e siècle⁷ mais on n'en connaît pas la date exacte. Il s'agit d'un vaste édifice en croix inscrite avec coupole, auquel a été ajoutée une galerie découverte qui en fait presque le tour, puisqu'elle s'étend au sud, à l'ouest et au nord. Une partie de ces locaux abrite des tombes. Toute l'église était peinte. Une partie importante

de ces peintures est conservée aujourd'hui, mais en assez mauvais état.

Comme nous l'apprennent les inscriptions de l'église, celle-ci a été décorée par le peintre constantino-politain Manuel Eugénikos que deux moines géorgiens – Kvabalia Makharebeli et Androniké Gabisulava – ont amené en Géorgie sur l'ordre du donateur. Il s'agit d'une inscription grecque dans laquelle Eugénikos parle à la première personne, sur le pilier sud ouest, (fig. 1), et de deux inscriptions géorgiennes (fig. 2, 3), dont l'une occupe ce même pilier et l'autre le pilier nord-ouest⁸.

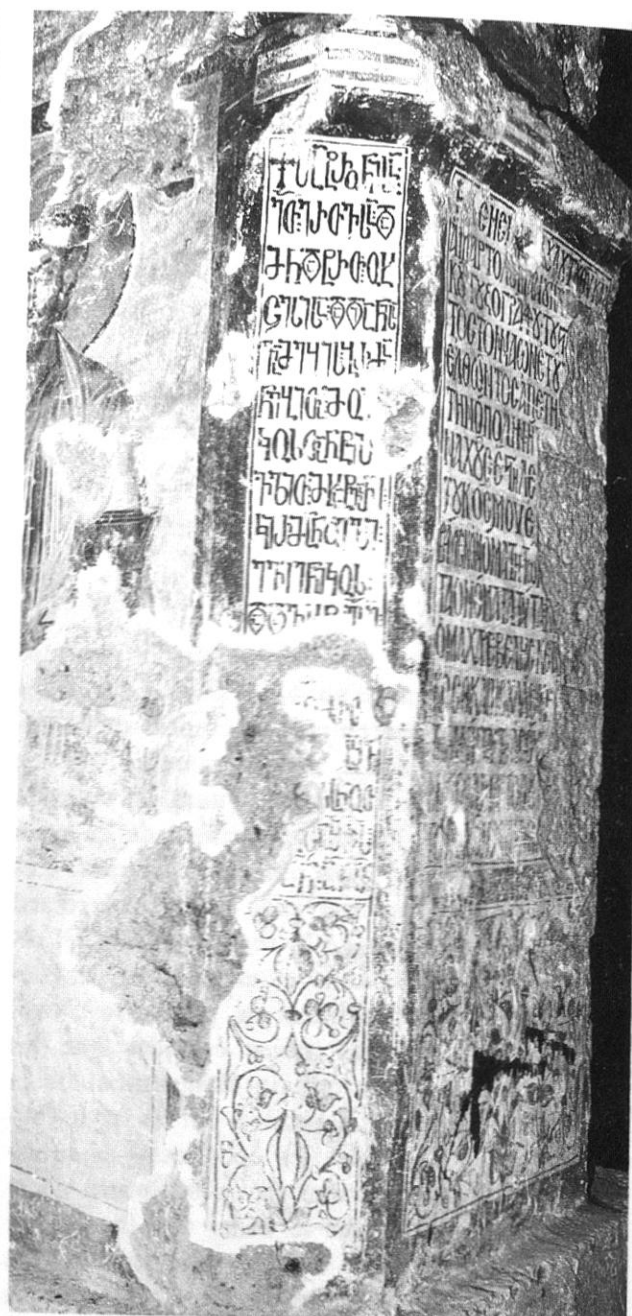
Voici la traduction de ces trois inscriptions, en commençant par la grecque : « Prière du serviteur de Dieu et pécheur, Manouel Eviénikos, le peintre qui a peint ce sanctuaire (et) est venu de Constantinople (c'est-à-dire avec deux) moines. (Le prince nommé Vamek les avait envoyés (à cause de la décoration). Les noms de ces (moines) sont les suivants : Ko(palias) Makharebelis et An(droni)kos Kapisulas⁹. Et que le (lecteur de) cette inscription prie pour moi le pécheur (et pour) tous les chrétiens (Amen) ». Et en géorgien, sur le même pilier : « Par ordre du Seigneur, *eristhav des eristhav*, chef des adjudants, Dadiani Vamek, nous avons ramené de Constantinople le peintre Kyr Manuel Eviénikos, et je lui ai fait peindre cette église, avec le secours de Dieu. Vous aussi, dites un pardon. » Une autre inscription géorgienne figure sur le pilier Nord-Ouest : « Nous fûmes envoyés avec le secours du Sauveur à Constantinople, d'où nous avons ramené le peintre Kyr Manuel Eviénikos... Nous Ma(kharébéli) Kvabalia et Androniké Gabisolava, nous prions le Sauveur de nous sauver aussi au grand jour du jugement... Amen, Amen, Amen. » Une brève invocation au Seigneur a été rajoutée à celle-ci : « (Que) Dieu fasse grâce aux maçons qui ont bâti l'église, aux



1. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier sud-est, inscription grecque.

chefs d'emploi et aux cuisiniers, à tous, Amen, Amen, Amen »¹⁰.

Les trois inscriptions établissent un certain nombre de faits qui donnent lieu à diverses remarques et interrogations. Avant de les exposer il faut rappeler que l'analyse stylistique de H. Belting a révélé que seule une petite partie des peintures a été exécutée par le maître constantinopolitain, à savoir : quelques prophètes dans la coupole, la peinture du mur d'entrée, celle du haut du mur du bras Nord de l'église et quelques sujets isolés, dont saint Georges terrassant le dragon¹¹. Les peintres des autres surfaces imitent ces images en schématisant et en simplifiant l'expression picturale raffinée d'Eugé-



2. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier sud-est, inscription géorgienne.

nikos. Nous sommes d'accord avec cette analyse, mais elle suscite un commentaire. Il semble tout d'abord curieux qu'un peintre, venu de si loin et dont on semble être fier, n'ait décoré qu'une si petite partie de l'église ; ensuite, il est également étrange que le maître n'ait pas peint l'abside et au moins une grande partie de la coupole. Généralement, le chef d'atelier ou de groupe commençait par exécuter les peintures de l'abside et de la coupole qui sont considérées comme les plus importantes dans les églises byzantines. Enfin, il n'est pas moins étonnant que les peintures d'Eugénikos soient dispersées dans l'édifice, comme si elles avaient été exécutées au hasard. Par ailleurs, on peut s'étonner que les peintres

géorgiens recrutés sur place, qui ont sans doute exécuté la plus grande partie des peintures, ne soient pas cités dans l'inscription, tandis que les émissaires du prince qui n'avaient apparemment d'autres mérites que de faire le voyage à Constantinople, y figurent. Mieux encore. On n'hésite pas à mentionner les maçons, voire les cuisiniers, mais aucune allusion n'est faite aux peintres géorgiens. Cette contradiction inciterait à penser que les deux moines qui avaient fait le voyage de Constantinople étaient des peintres ; ils avaient probablement une participation importante dans la décoration, mais étant déjà cités comme envoyés du prince, on avait jugé inutile de les mentionner une seconde fois.

Le récit détaillé que font les deux inscriptions sur les circonstances relatives à l'arrivée du maître constantinopolitain témoigne du caractère exceptionnel de l'événement, autrement dit de la difficulté de faire venir un peintre de la capitale byzantine et, à cause de cela même, de l'enver-

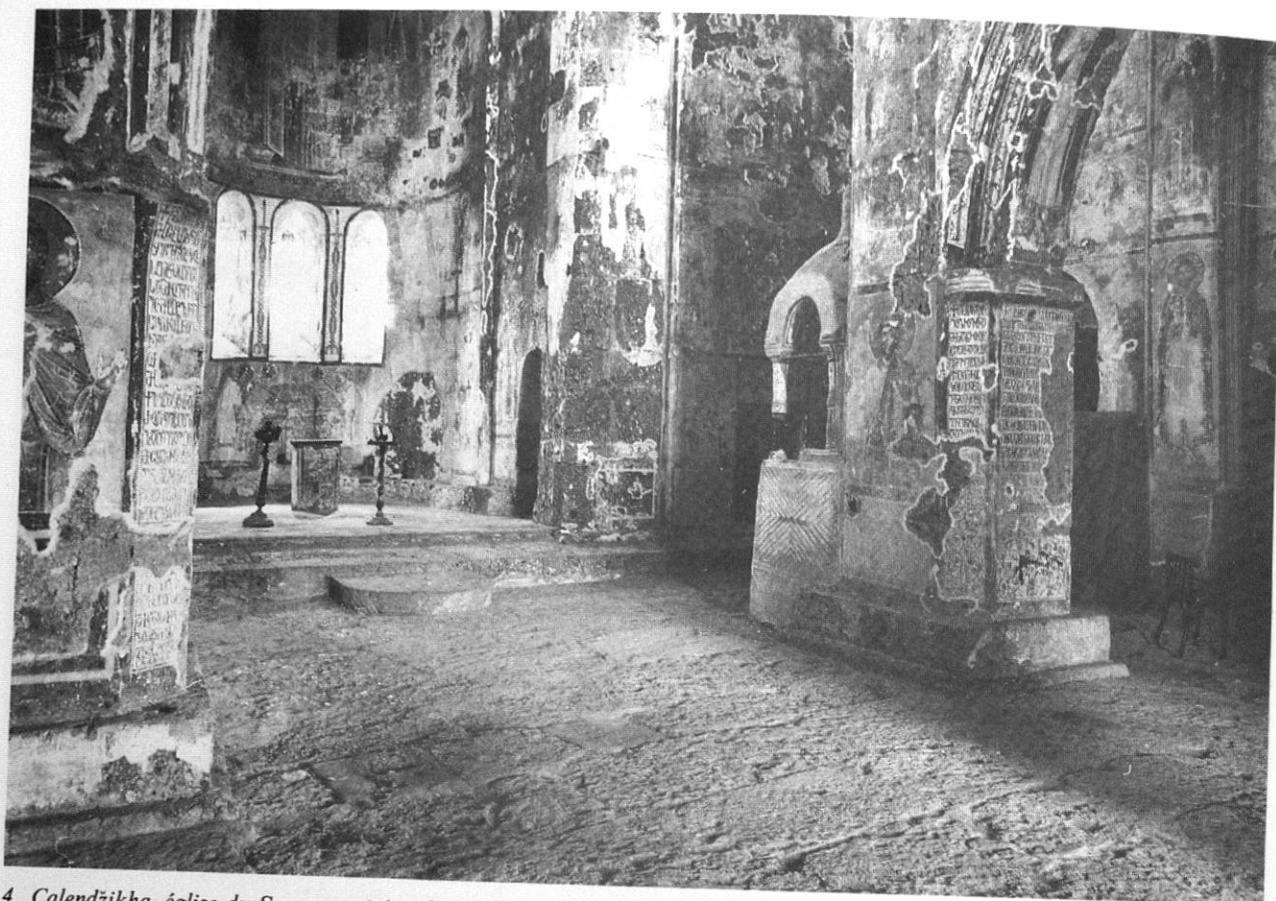
gure de celui qui avait tenté cette entreprise. Le donateur était, en effet, gouverneur de la province d'Odiši, *mandatourtoukhoutses* (ministre de l'Intérieur), soutien de la couronne et victorieux dans la campagne de Džiketi. Homme ambitieux, particulièrement instruit et assez pieux, le même personnage avait fait peindre et aménager une chapelle au monastère de Chobi destinée à sa sépulture.

La peinture de Calendzikhia comporte trois couches. La première n'est attestée que par quelques fragments. La deuxième est celle qui nous intéresse et qui a été commandée par Vamek Dadiani (1384-1396). La troisième enfin, est du XVIII^e siècle et décore surtout les voûtes en respectant le dessin initial. Son donateur est l'évêque Evdémon Djaiani, comme l'atteste une inscription¹².

Le style des peintures du sanctuaire de Calendzikhia (fig. 4) est considéré par H. Belting



3. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier nord-est, inscription géorgienne.



4. Calendžikha, église du Sauveur, côté sud de l'abside et pilier est.

comme n'appartenant pas à Eugénikos, mais à ses aides qui s'inspirent de son langage plastique. Malgré la similitude apparente de ces peintures avec les programmes byzantins, leur analyse iconographique montre que le choix des sujets et des schémas reflète une certaine difficulté à suivre les programmes constantinopolitains et une volonté de charger certains sujets au symbolisme polyvalent de valeurs issues de la tradition locale.

LE DÉCOR DE L'ABSIDE ET SES PROLONGEMENTS

Dans la conque absidiale la Vierge orante se tient sur un podium orné de pierreries (fig. 5). Elle est vêtue d'une tunique bleu-ciel et d'un omophorion brun foncé, qui a dû être pourpre à l'origine. Derrière Marie, on aperçoit une forme trapezoïdale, assez mal définie, peut-être un trône sans dossier ni coussin, qui serait recouvert d'un tissu de même couleur que le maphorion (?). La peinture est abîmée à cet endroit, mais on distingue bien les plis assez schématiques du tissu. Quant au type de cette Vierge orante, assez répandu à Byzance entre le XI^e et

le XIV^e siècle, il est représenté plus fréquemment avec l'enfant en médaillon sur la poitrine de Marie. A Calendžikha, l'accent est donc mis tout particulièrement sur la qualité de médiatrice de Marie et sur son intercession constante en faveur des hommes. Sa prière s'adresse au Pantocrator dans la coupole et au Christ de l'Ascension dans la voûte du béma. Le choix de ce type de la Vierge a peut-être été influencé par le fait que l'image de l'intercession était habituelle dans la conque absidiale en Géorgie entre le X^e et le XIV^e siècle, mais apparaissait sous la forme d'une Déisis¹³.

Le reste du décor de la conque est plus insolite. La Théotokos est en effet flanquée des apôtres Pierre (fig. 6), à gauche, et Paul (fig. 7), à droite, suivis par les archanges Michel (derrière Pierre), et Gabriel (derrière Paul). Les quatre figures sont vues de trois-quarts et font le geste de l'adoration ou du témoignage, de la droite. Les archanges portent le sceptre (presqu'effacé) de la gauche, tandis que Pierre tient le rouleau et Paul – le livre. Les archanges sont revêtus de tuniques blanches ornées de pierreries aux manches et à l'encolure, et du loros également constellé de perles et de pierres précieuses, enfin de manteaux pourpres d'une grande élégance,



5. Calendžikha, église du Sauveur, la conque absidiale avec la Vierge orante, les saints Pierre et Paul et deux archanges.

dont ils ont enfilé une manche et jeté l'autre négligemment sur l'épaule (fig. 8). Le sigle grec habituel désigne Marie, tandis que les autres personnages sont nommés par des inscriptions géorgiennes.

Quelques détails de ces peintures dans la conque attirent l'attention. Il s'agit de proportions très anormalement allongées des figures, mais aussi d'un trait archaïque : les manches schématiquement et finement plissées de Marie comme on le voit au XI^e-XII^e siècle dans les Balkans et en Géorgie (église d'Atheni)¹⁴ et au XIV^e, dans de petites églises géorgiennes de style

provincial, dont celle des Saints-Archanges à Laŝtkhver¹⁵, par exemple. Les plis des vêtements sont durs, schématiques et traités par des moyens graphiques. Ils apparaissent avec une netteté particulière sur les vêtements de l'apôtre Paul (fig. 9). Par contre, les mains de Marie témoignent d'un dessin sûr où seul le pouce est mal formé (fig. 10), et d'un modelé suffisamment poussé pour leur donner un aspect légèrement potelé. Le visage de Marie frappe également par des traits harmonieux, d'une grande finesse (fig. 11). Celui des archanges (fig. 8, 12) est plus schématique et rehaussé de deux taches



6. Calendzikh, église du Sauveur, abside, détail : saint Pierre et l'archange Michel.



7. Calendzikh, église du Sauveur, abside, détail, saint Paul et l'archange Gabriel.

8. Calendzikh, église du Sauveur, abside, l'archange Gabriel.



9. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'apôtre Paul.



10. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'apôtre Pierre et la main de Marie.



11. Calendzikh, église du Sauveur, abside : la Vierge, détail.



12. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'archange Michel, détail.

roses sur les joues que l'on voit parfois dans la peinture byzantine du XII^e siècle et dans les peintures géorgiennes d'inspiration populaire au cours de tout le Moyen Âge¹⁶. Sans vouloir approfondir ici l'analyse stylistique, on peut dire que la peinture de cette conque est loin d'être homogène.

Le schéma iconographique décrit plus haut est extrêmement rare dans le décor pariétal byzantin. Le sujet existait, dès l'époque paléochrétienne, sur divers objets, dont trois fonds de verre peints, du IV^e siècle, trouvés dans la catacombe de Sainte-Agnès. Sur ces trois fragments, publiés jadis par N. P. Kondakov¹⁷, la Vierge orante est flanquée des saints Pierre et Paul et les trois personnages sont accompagnés d'inscriptions les désignant. Il s'agit sans doute de la Vierge Ecclesia qui prie pour les fidèles et transmet les prières des chrétiens à Dieu. Les deux principaux apôtres, piliers de l'Église, l'entourent tout naturellement. Plus tard cette formule est reprise dans une image abrégée de l'Ascension qui apparaît sur les portes de Sainte-Sabine (422-432) à Rome¹⁸. Le panneau de l'Ascension y montre le Christ en gloire entre les quatre animaux, et en-dessous, Marie entre Pierre et Paul ; ils tiennent une couronne avec une croix au-dessus de sa tête. Cette image a une double signification : Ascension d'une part, mais aussi Glorification de l'Église, de l'autre. On retrouve la Vierge orante encadrée par les princes des apôtres sur les sarcophages, dont celui du Latran avec le Bon Pasteur pourrait nous servir d'exemple¹⁹.

En Géorgie, un objet en or de la fin du X^e siècle, le calice de Bedia, montre la Vierge à l'enfant entourée par les deux apôtres. Ils sont suivis par l'ensemble des disciples qui aboutissent à la figure du Christ trônant, de l'autre côté du calice. Les apôtres se répartissent ainsi sur tout le pourtour du calice et relient le Christ à Marie²⁰.

L'image de l'Ascension pourrait se trouver à la base de ces représentations. Le revers de l'ampoule N° 11 de Monza (VI^e s.) montre une Ascension ; au second registre on reconnaît clairement Pierre et Paul de part et d'autre de Marie, suivis par les autres apôtres²¹. Il en est de même dans certaines absides de Baouït, dont la chapelle 27, par exemple, avec la Théophanie-Vision dans la conque et la Vierge orante au milieu des apôtres, au second registre. Toutefois, les images citées à Baouït et sur l'ampoule n'appartiennent pas à notre schéma et n'ont pu être que des sources d'inspiration pour sa constitution.

C'est à Rome que celui-ci s'épanouit vraiment et apparaît pour la première fois dans la conque absidiale. Il était important pour l'autorité pontificale de souligner par l'image le rôle essentiel de l'Église dans l'histoire du salut et les principaux bâtisseurs de cette Église avaient leur place dans une telle représentation. Ainsi, à Sainte-Marie-Antique (VII^e s.) l'image (reconstituée) de la conque montre la Vierge trônante et couronnée avec l'enfant; deux anges la flanquent et ils sont suivis par les figures, plus petites, de Pierre et Paul²². Marie apparaît également entourée par les deux apôtres à la chapelle des Saints-Cyricus-et-Julitte²³, où les anges manquent. Dans la chapelle détruite Saint-Nicolas du Latran, on trouvait un programme analogue²⁴. Enfin, à Saint-Venance du Latran (640-642), la Vierge orante, en pied, est flanquée de Pierre et de Paul, mais aussi d'autres personnages qui les suivent – le pape Jean IV, saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et les martyrs de Salone, dont Jean IV avait fait venir les reliques à Rome. Au-dessus de cette image apparaît le Christ entouré de deux anges en prière, tous trois en buste et entourés de nuages roses²⁵. Ici, la représentation est facilement lisible et reproduit sans doute le prototype des futures pro-

grammes avec la Vierge orante dans l'abside et le Pantocrator dans la coupole, puisque la prière de Marie s'adresse directement au Christ, alors que celui-ci est relativement éloigné d'elle lorsqu'il apparaît dans la voûte du bēma ou dans la coupole.

Au Moyen Âge, deux peintures du Latmos rappellent celle de Calendžikha. La première se trouve dans la caverne du Pantocrator (IX^e s.), où la Vierge à l'enfant dans l'abside est entourée par quatre personnages en pied²⁶, très abîmés, dont deux au moins sont des saints et l'un d'entre eux – saint Paul. Dans la conque absidiale de la caverne de l'ermite saint Paul du couvent de Stylos (XI^e-XII^e s.), la Vierge trônante avec l'enfant est flanquée par saint Paul, à gauche, tandis que la figure droite est détruite²⁷.

L'analogie la plus proche du décor de la conque de notre église est celle des Saints-Apôtres à Pérachorio (1160-1180), à Chypre, qui montre dans l'abside, la Vierge orante avec l'enfant en médaillon sur la poitrine. Elle est flanquée par Paul, à gauche, et par Pierre à droite. Au-dessus, au sommet de la voûte du bēma, figure le Christ de l'Ascension, tandis que le Pantocrator apparaît dans la coupole²⁸.

Une variante légèrement différente décore, au

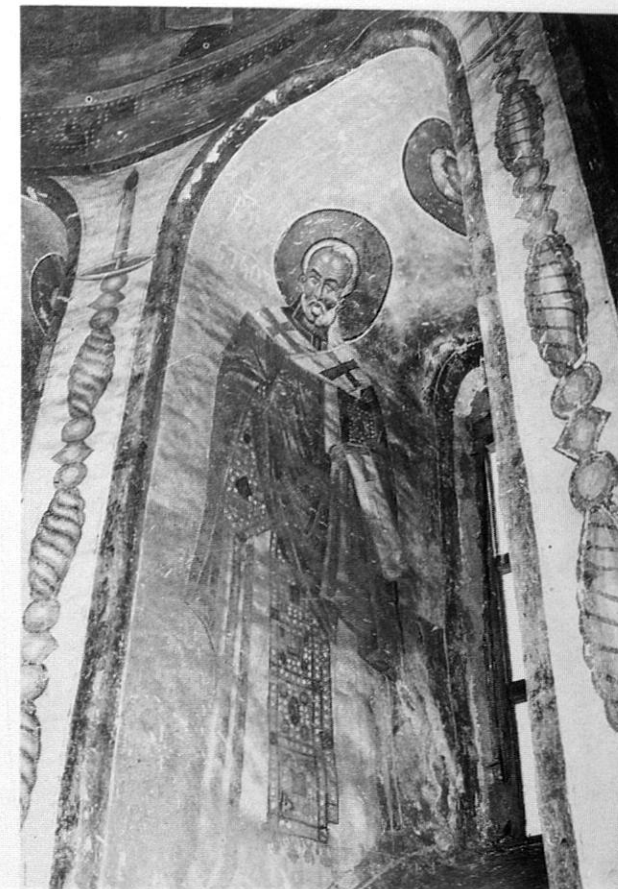
XIV^e siècle, l'abside de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș où la Vierge à l'enfant est entourée par les saints Jean Chrysostome et Nicolas et par deux anges²⁹. Il ne s'agit plus des princes des apôtres, mais d'un grand liturgiste, père de l'Église, et du saint patron de l'édifice. Cette formule qui ne correspond pas strictement à celle de Calendžikha, mais lui est apparentée, a également son origine dans l'art paléochrétien. Ainsi voit-on la Vierge trônante avec l'enfant, flanquée par les saints Félix et Adauctus et par la figure plus petite de la donatrice Turtura à la Catacombe de Commodilla (528)³⁰ ou encore les saints Georges et Théodore Stratilate de part et d'autre de Marie avec l'enfant sur la fameuse icône du Sinaï (VI^e s.)³¹. D'autres exemples de cette époque, tel le décor de la conque absidiale de la basilique de Parenzo pourraient être cités³².

Autrement dit, pour la conque de Calendžikha, on a choisi une composition archaïque, présente à Rome et ailleurs à une haute époque. Nous l'avons retrouvée plus tard dans la périphérie orientale du monde byzantin et à Chypre qui a pu subir une influence orientale pour ce décor³³. Enfin, au XIV^e siècle, une variante de ce schéma, qui se réfère également à des modèles paléochrétiens, s'introduit en Moldavie.

Le deuxième registre de notre église est également insolite. Au centre, on retrouve les trois fenêtres habituelles dans les grandes églises de Géorgie. Contrairement à la règle byzantine qui voulait que l'intrados des fenêtres soit décoré de motifs ornementaux, et conformément à l'habitude géorgienne, présente dans presque toutes les églises médiévales du pays, l'intrados des trois fenêtres de Calendžikha est occupé par six saints évêques en pied (fig. 13, 14, 15). Trois d'entre eux ont été identifiés : Nicolas, Arsenii et Jacob³⁴. Tous portent des epitrachilia couverts de pierreries. Ce détail des pierres précieuses et des perles cousues sur l'épitrachilion est courant dans les églises byzantines de prestige à l'époque des Paléologues et on le voit, entre autres, dans la chapelle sud de Kahrié Djami³⁵. A Calendžikha, le peintre a manifestement cherché à faire apparaître la plus grande partie possible de cette étole et pour y arriver il emploie deux formules. L'omophorion qui couvre normalement une grande partie de l'épitrachilion est, soit replié sur le bras droit (fig. 14), comme cela arrive aussi à Kahrié Djami³⁶, soit alors la partie de l'omophorion retombant verticalement sur la poitrine manque totalement et celui-ci s'arrête aux deux pans croisés sur la poitrine (fig. 15). S'agit-il, dans ce dernier cas, d'une invention du



13. Calendžikha, église du Sauveur, abside : deuxième registre, saints évêques et chandeliers.



14. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre : saint évêque.



15. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre, saint évêque.



16. Calendzikhia, église du Sauveur, abside, deuxième registre : la procession des anges.

peintre dont la raison nous échappe, ou représente-t-il le petit omophorion qui avait à peu près l'aspect décrit plus haut et qui était porté pour des cérémonies secondaires, mais aussi quelques fois pendant la partie de la liturgie allant de la lecture de l'Évangile aux prières après la communion³⁷ ? On ne saurait le dire. Tous les personnages de cette abside, exceptés les apôtres, portent des épimanikia ou des manchettes (lorsqu'il s'agit de la Vierge) richement ornementées. La fenêtre centrale est encadrée par deux grands chandeliers finement torsadés, aux cierges allumés (fig. 13, 14), allusion à la lumière céleste³⁸. Ces chandeliers sont fréquents en Géorgie, et figurent généralement des deux côtés de l'abside ou sur le templon en maçonnerie³⁹.

De part et d'autre des fenêtres du deuxième registre apparaît, non pas la Communion des apôtres, mais une procession de six anges : trois, de chaque côté, convergent vers le centre (fig. 16, 17). Les deux premiers anges de chaque file portent des chandeliers couverts de pierreries et assortis de cierges allumés, tandis que les autres tiennent des rhipidia. Ces éventails liturgiques, dorés, sont bordés de perles ; un séraphin à six ailes en couvre toute la surface. Comme on

le sait, dans le Cherubicon chanté pendant la Grande Entrée, les diacres, les prêtres et les chantres s'identifient aux chérubins⁴⁰. Les anges portent le *stycharion* des diacres, mais ces tuniques blanches sont bordées de perles et de pierres précieuses à l'encolure et aux manches (fig. 8, 12). La rangée d'anges dans l'abside sont très rares à Byzance, surtout lorsqu'ils ne portent ni patène, ni calice, ni encensoir, ni boîte pour les oblats ou épitaphios, comme c'est généralement le cas dans la Divine liturgie.

Nous ne connaissons qu'un exemple d'une rangée d'anges au second registre de l'abside : à l'église Saint-Georges à Açi (fin du XIII^e s.)⁴¹, en Géorgie, où ils apparaissent bien à cet emplacement, mais agenouillés. Ils s'associent à la Déisis dans la conque et ne posent pas de problème d'interprétation. Une autre association apparaît dans l'abside de la prothèse à Curtea de Argeș, où les anges occupent le troisième registre et se présentent également à genoux. Il s'agit, ici, d'un prolongement du deuxième registre où le Christ adulte et mort est figuré entouré d'anges⁴² – à la fois Sépulture liturgique et allusion à l'Amnos – illustrant la prière de la proskomodie. Vers la fin du XIV^e siècle, une procession de six anges adorants, les mains tendues et



17. Calendzikhia, église du Sauveur, abside, deuxième registre : la procession des anges.

ne portant aucun attribut liturgique, apparaît au troisième registre de l'abside à l'église des Saints-Constantin-et-Hélène à Ramača⁴³. Ils portent la tunique blanche et sont répartis par trois de chaque côté, convergeant vers le centre. Le programme absidal de cette église est, pour le reste, tout à fait normal, avec la Vierge orante en buste entre deux anges dans la conque, la Communion des apôtres au second registre, les anges au troisième, et les saints évêques officiant, probablement devant l'Amnos (seul une partie de l'autel est actuellement visible), dans le quatrième ; la Divine liturgie est représentée dans la coupole. Il faut donc admettre qu'il s'agit là d'une simple procession d'anges, d'autant plus qu'ils ne portent que des chandeliers. Néanmoins, cette procession ne saurait être comprise sans les images qui l'entourent. Car les anges participent en tant que diacres à la Divine liturgie et à la Communion des apôtres, où ils figurent souvent auprès du Christ. A Ramača, les anges, situés entre la liturgie céleste qu'est la Communion des apôtres, et la liturgie terrestre célébrée par les saints évêques, au quatrième registre, tend à suggérer la présence visible ou invisible des anges dans toute liturgie.

Le cas de Calendzikhia est différent. Il paraît moins surprenant lorsqu'on pense à une image plus ancienne et pour ainsi dire embryonnaire qui annonce l'avenir. Dans le Rouleau liturgique du Patriarcat de Jérusalem, Staurou 109, qui date du XI^e siècle, on voit une Communion des apôtres avec deux anges diacres, encadrée par deux autres anges portant l'un, l'encensoir et l'autre, le calice et la patène. A. Grabar a reconnu dans ces deux anges aux extrémités de la composition la Grande Entrée et donne des précisions supplémentaires sur son identification qui est incontestable⁴⁴. Cette représentation constitue aussi l'une des premières ébauches de la Divine liturgie, ébauche où les deux sujets – la Communion des apôtres et la Divine liturgie – sont représentées en une seule image. Ils figurent néanmoins des moments différents de la liturgie célébrée au ciel : l'Eucharistie et la Grande Entrée. Ainsi reliés dans un même champ pictural les deux sujets, qui seront distincts plus tard, se partagent en quelque sorte la présence du Christ officiant. Il en est de même sur un objet plus tardif et d'une formulation iconographique plus évoluée, le panaghiairion de Xéropotamou, dit « de Pulchérie », du XIV^e siècle⁴⁵, où se trouvent intimement associées, en



18. Calendzikh, église du Sauveur, côté nord de l'abside.

deux rangées voisines, la Communion des apôtres et la Divine liturgie. Le Christ apparaît deux fois aux deux extrémités de la Divine liturgie tandis que la Communion aboutit au trône de l'Hétimasie.

Si l'on considère la partie centrale du béma de Calendzikh dans son ensemble, on s'aperçoit que la Communion des apôtres, en deux scènes, occupe le registre médian des murs latéraux voisins de l'abside (fig. 18) et se trouve ainsi à la hauteur des anges. Il est par conséquent raisonnable de supposer que ceux-ci continuent la Communion des apôtres en reliant les deux ima-

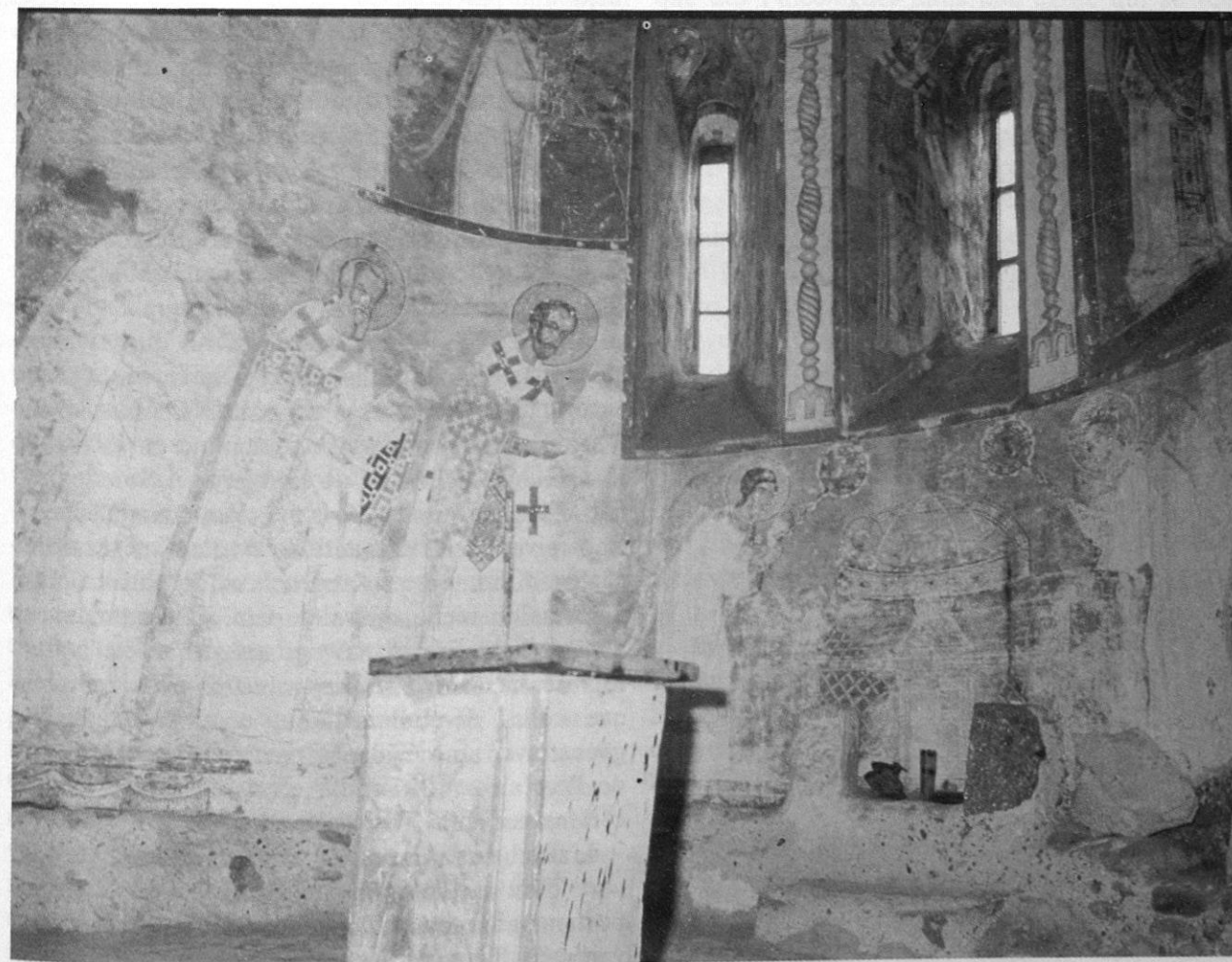
ges séparées qui la composent. En l'admettant, on franchit un second pas et n'éprouvera aucune difficulté à rapprocher les représentations de notre église avec celles du Rouleau liturgique et de la patène de Xéropotamou, où les deux scènes sont intimement liées. Le Rouleau témoigne de l'apparition d'un sujet nouveau – la Divine liturgie – qui se trouve en processus d'élaboration, la patène montre une combinaison entre une formule ancienne et l'aspect évolué des deux sujets. L'ensemble de Calendzikh s'inspire donc d'un schéma simplifié et archaïque de la Grande Entrée, où l'absence du Christ en officiant s'expli-

que par le fait que les deux sujets se référant à la liturgie célébrée dans le ciel – la Grande Entrée, et la Communion des apôtres (avec le Christ figuré deux fois) – sont étroitement reliés. Ce traitement du sujet, ainsi que l'absence d'attributs liturgiques portés par les anges, s'explique aussi par le fait que les Géorgiens ne connaissaient pas (si l'on en juge d'après les monuments conservés) le schéma habituel pour la Divine liturgie, dans la peinture murale balkanique et russe, et par leur prédilection pour des formules anciennes, quelque soit le contenu de l'image représentée. A cela s'ajoute peut-être la contrainte des trois fenêtres centrales qui interrompent ce registre. Ainsi, dans notre église, trois sujets qui occupent le registre médian de la partie centrale du béma se trouvent intimement reliés : la Communion des apôtres, sur les murs latéraux, la procession des anges, au second registre de l'abside, et les saints évêques, dans l'intrados des fenêtres de ce même registre. Ils forment un ensemble qui fait allusion à deux moments différents de la liturgie célébrée au ciel, et à leurs liens avec l'Eglise et la liturgie

célébrée sur terre. L'amalgame qui est opéré de la sorte et la différenciation insuffisante de chacun de ces trois contenus nuit à l'intelligibilité du deuxième registre de l'abside et oblige le spectateur à se livrer à un déchiffrement, ce qui témoigne incontestablement d'une faiblesse dans la conception du programme absidal. Nous y reviendrons.

Au troisième registre de l'abside de Calendzikh apparaissent les saints évêques officiant devant l'Amnos (fig. 19). L'introduction de cette image du sacrifice eucharistique est une nouveauté en Géorgie. Les deux rangées, composées chaque fois de trois évêques, avancent vers l'Amnos, mais seuls ceux du côté nord sont conservés. Ils sont représentés de trois quarts et tiennent des philactères déployés dont les inscriptions liturgiques ont disparu. Ils portent des costumes somptueux avec des hypogonatia cousus de perles et de gemmes et figurant des personnages sacrés, dont l'un est très mal conservé (troisième évêque à partir du centre); l'autre (évêque du milieu) montre un jeune saint (fig. 20) et celui de l'évêque proche de l'Amnos

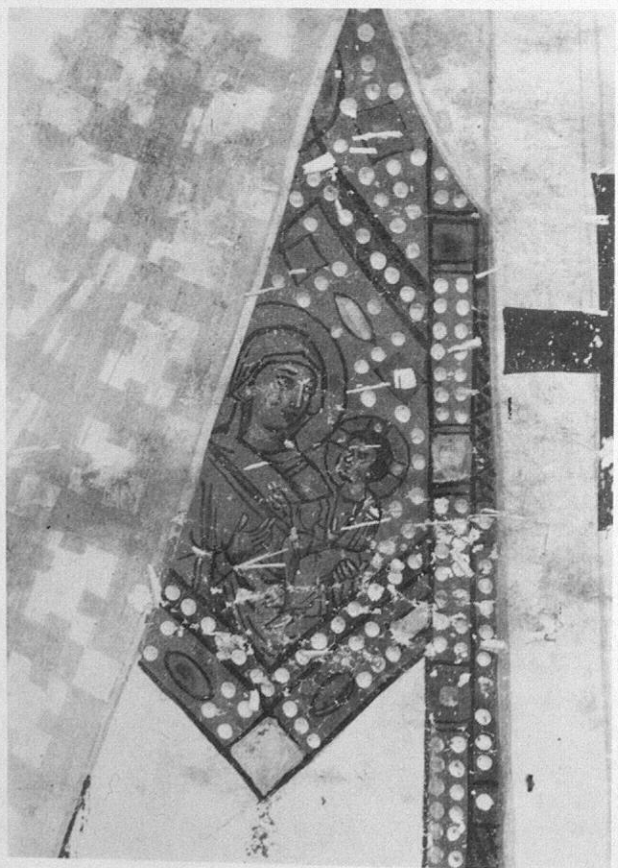
19. Calendzikh, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant devant l'Amnos.





20. Calendžikha, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant, détail.

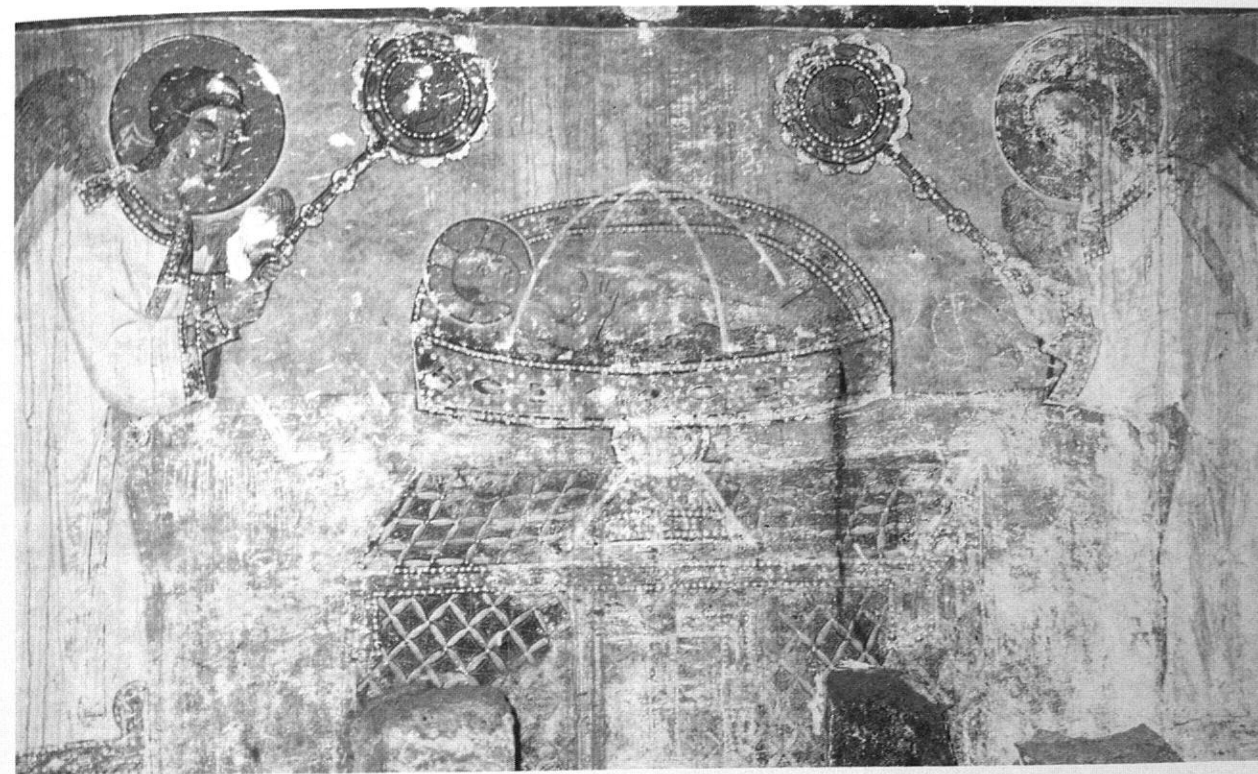
21. Calendžikha, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant, détail.



– une image de la Vierge à l'enfant en buste (fig. 21). Des représentations analogues existent déjà au XIII^e siècle dans les Balkans, comme on le voit à Sopočani, par exemple, où l'image du Christ apparaît brodée sur la poitrine de saint Mina⁴⁶, mais de telles formules resteront rares⁴⁷, puisque le décor normal de l'hypogonation consiste en une simple croix⁴⁸, et étonnent d'autant plus à Calendžikha.

Au milieu des deux cortèges d'évêques, l'Amnos est éventé par deux anges (fig. 22). Très richement vêtus de tuniques blanches bordées de perles et de pierres précieuses (fig. 23), ils tiennent de grands rhipidia dorés, marqués d'un chérubin à six ailes (fig. 24). L'enfant ne repose ni sur la dalle de l'autel, comme on le voyait à la fin du XII^e-début XIII^e siècle à Kurbinovo et Studenica⁴⁹, ni dans une patène classique, mais dans une sorte de coupe sur un pied assez élevé (fig. 22). Ce récipient en or qu'il faut néanmoins considérer comme une patène, est entièrement bordé de perles et de gemmes, comme l'autel sur lequel il repose. Il rappelle, par sa forme, et son ornementation, des récipients figurés dans l'Amnos de certaines églises grecques de style provincial au XIV^e-XV^e siècle⁵⁰. L'Enfant est nu et il bénit. Le tissu liturgique qui recouvre généralement une partie de son corps et suggère que celui-ci a été découpé par l'officiant, comme l'est le saint pain, manque. Il est remplacé par un couvercle transparent, que l'on voit parfois posé près de la patène, comme c'est le cas à Saint-Georges de Kourbinovo⁵¹ et ailleurs. Même si l'on ne considère pas l'anomalie du couvercle qui prend l'aspect d'une cloche de verre transparente et se trouve posé sur l'enfant, l'ensemble de la composition contraste avec celles que l'on voit dans les églises byzantines de la fin du XIV^e siècle par sa grande taille. C'est à la fin du XII^e et au XIII^e siècle que l'on donnait à l'enfant divin des proportions importantes, comme on le voit à Kourbinovo, à l'église de la Vierge à Stoudenica (v. 1235) et aussi à Arilje⁵². Au cours des siècles suivants, les dimensions de l'enfant dans la patène diminuent et s'approchent de plus en plus de la taille réelle du saint pain. Cette tendance aboutit à la fin du XIV^e et au XV^e siècle à des représentations deux ou trois fois plus réduites que celles de Calendžikha, comme en témoignent, avec une évidence particulière, les églises de Ravanica (1385-87)⁵³, Kalenić (v. 14, 13)⁵⁴ et Manassija (av. 1418)⁵⁵, par exemple.

L'autel de l'Amnos de Calendžikha est recouvert d'un antémension pourpre, brodé d'or et portant une croix d'or encadrée sur sa partie verticale. Toute la surface pourpre est recouverte



22. Calendžikha, église du Sauveur, abside, l'Amnos.

de carrés et de losanges décoratifs d'un blanc grisâtre. On observe ici un effort très particulier de distinguer la partie horizontale de la nappe qui est posée sur l'autel et sa partie verticale qui retombe devant l'autel. Sur la première, l'artiste a peint des carrés qui suivent les deux lignes de fuite délimitant l'autel, alors que ces mêmes carrés se transforment en losanges sur le tissu qui retombe librement jusqu'au sol. On dirait que le peintre a souhaité représenter l'autel d'après des règles ou des modèles byzantins contemporains qui, jusqu'à un certain degré, tiennent compte de la position des meubles dans l'espace, sans pour autant adopter une perspective illusionniste.

Le bas de l'abside de Calendžikha est garni d'une draperie décorative (à la manière byzantine) qui était généralement absente en Géorgie avant cette époque ; seule la partie supérieure du côté nord est actuellement conservée.

Comme on a pu s'en rendre compte, une tendance somptuaire distingue presque tous les costumes et les objets figurés dans cette abside. L'ensemble du décor rappelle incontestablement, par le goût du faste qui s'y manifeste, l'art aristocratique pratiqué par les ateliers de la cour à Constantinople ; le style proprement dit s'inspire de modèles de même provenance, mais sans arriver à se hausser jusqu'à la maîtrise et au raffinement qui les caractérisent. Ainsi, le modelé est simplifié (fig. 25), les rides des saints âgés sont indiquées schématiquement, les yeux des person-

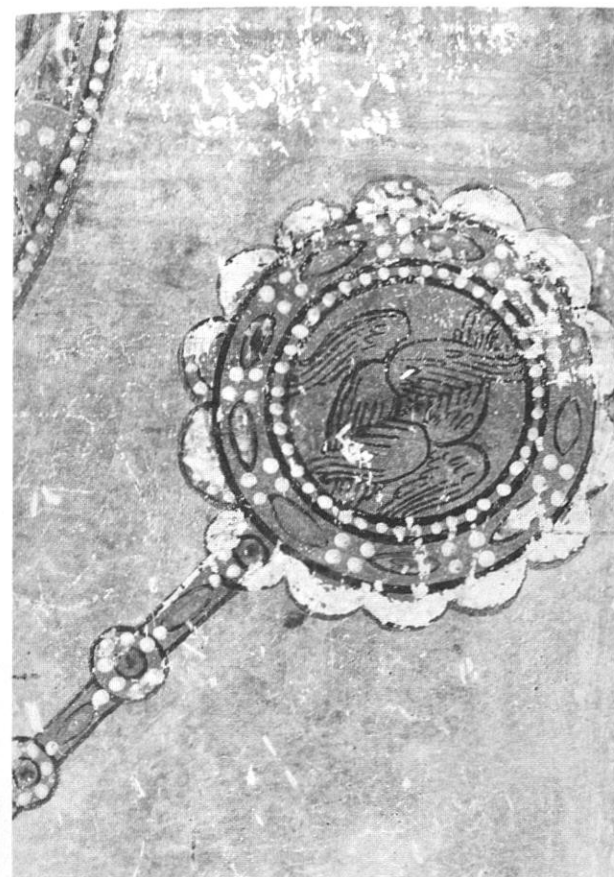
nages sont entièrement contournés – un procédé auquel on n'a généralement plus recours à l'époque des Paléologues dans une église qui se veut prestigieuse – enfin, les cheveux et les barbes sont schématisés et certains visages, comme ceux des anges ou des évêques dans l'intrados des fenêtres de l'abside, se ressemblent curieusement, comme si l'on avait répété plusieurs fois le même modèle.

Quant à l'iconographie de l'abside, elle est pour le moins inhabituelle. Dans le premier registre on ajoute les princes des apôtres à la Vierge orante, dans le second apparaît la procession des anges, dans le troisième l'enfant est très grand et en partie couvert par un couvercle liturgique.

Les autres peintures de la partie centrale du béma sont conformes aux programmes byzantins, avec l'Ascension dans la voûte, la Communion des apôtres au registre médian des parois, et la suite des deux cortèges des saints évêques au troisième ; aux deux extrémités de ce registre les saints diacres, Romanos et Etienne, occupent le mur nord, tandis que Cyrille et Spiridon se dressent sur le mur sud. Les deux pilastres du béma qui se font face montrent deux prophètes, dont l'un est Moïse, et plus bas, deux saints stylites. Sur les arcs du béma, figurent des saints en buste dans des médaillons, peut-être des prophètes. Les figures de l'Annonciation apparaissent sur les pilastres du béma et occupent, cha-



23. Calendzikh, église du Sauveur, abside, ange éventant l'Amnos, détail.



24. Calendzikh, église du Sauveur, abside, rhipidion au-dessus de l'Amnos.

que fois, la face tournée vers le naos. L'archange Gabriel occupe le deuxième registre du pilastre nord et la Vierge, la place correspondante sur le pilastre sud. Ainsi, l'Annonciation se rapproche de l'abside, même si elle ne peut pas figurer sur l'arc triomphal (absent), comme c'est généralement le cas à Byzance. Dans le passé, elle avait d'autres emplacements en Géorgie : dans les petites églises à nef unique, l'Annonciation figurait généralement dans la voûte et plus rarement sur le tympan du mur ouest, comme à Iprari⁵⁶ ; dans les grandes églises, elle se trouvait sur les murs nord et sud du naos ou dans une abside latérale, comme c'est le cas à Atheni⁵⁷, par exemple.

LA PROTHÈSE : VIE DE SAINT NICOLAS

Comme cela a déjà été mentionné, les peintures du diaconicon sont détruites. Celles de la prothèse sont typiques pour Byzance quant aux choix des sujets, puisqu'on y trouve des scènes de la Vie de saint Nicolas et le Christ de Pitié. Or les chapelles annexes byzantines ont toujours gardé cette double orientation. Leurs décors re-

flètent le culte des saints et, au XIII^e-XIV^e siècle, de plus en plus souvent les prières de la liturgie⁵⁸. Ces deux orientations du décor des chapelles annexes sont nouvelles pour la Géorgie. Nous verrons plus loin qu'en ce qui concerne les détails de certains schémas, tout n'est pas conforme aux formules iconographiques byzantines.

La conque absidiale de la prothèse de notre église est occupée par saint Nicolas en buste tenant le livre ouvert et bénissant (fig. 26). De part et d'autre de sa tête, les petites figures du Christ et de Marie (à droite) présentent au saint, respectivement le livre et l'omophorion de son futur épiscopat, un schéma bien connu à Byzance mais très peu employé en Géorgie.

Le second registre de l'abside de la prothèse montre deux scènes du cycle de la Vie de saint Nicolas : les trois généraux devant l'empereur Constantin et les trois généraux remerciant le saint. Au milieu de ce registre, le décor de la fenêtre est – peut-être pour la première fois – influencée par le décor de type constantinopolitain : au lieu des personnages ou des scènes que l'on voyait jusque là en Géorgie à cet emplacement, les intrados sont couverts d'un motif décoratif en rinceaux. La très petite taille de la fenêtre est sans doute aussi pour quelque chose dans ce choix. Le troisième registre a conservé, au centre, un Christ de Pitié. Nous y reviendrons. La voûte et les murs de la prothèse montrent d'autres scènes de la vie de saint Nicolas, ainsi que des saints en pied et en buste. Le côté nord de la voûte est occupé par les scènes suivantes : l'Education de saint Nicolas ; il est consacré diacre, puis prêtre, le Miracle des trois adolescents. Le versant sud de la voûte est décoré par deux scènes non identifiées, l'Apparition en songe du saint à l'empereur Constantin, puis l'Apparition à Abladius. Enfin, le mur nord montre le miracle des marins et le mur sud, la Dormition de saint Nicolas⁵⁹.

L'emplacement de ce cycle n'a rien d'étonnant. Dans les églises balkaniques, on le voit couramment dans le narthex, mais aussi dans le naos et assez fréquemment dans la prothèse⁶⁰, ou encore dans le diaconicon comme à Arilje⁶¹, au XIII^e siècle, ou à Staro Nagoričino au XIV^e⁶². Pour la Géorgie, c'est une première. Il s'agit d'un cycle de dix scènes qui est relativement court si on le compare au cycle le plus fréquent de treize scènes, comme c'est le cas à Manastir, Curtea de Argeș, ou Saint-Nicolas Orphanos⁶³, ou à ceux, plus rares, de seize scènes à Saint-Nicolas de Campinari⁶⁴ à Platsa ou de dix-sept épisodes à Dečani⁶⁵. Certains des épisodes de



25. Calendžikha, église du Sauveur, abside, évêque, détail.

cette Vie de saint Nicolas sont courants dans les Balkans dès la fin du XII^e siècle, comme c'est le cas, par exemple, de l'Apparition en songe de saint Nicolas à l'empereur Constantin que l'on voit déjà à Saint-Nicolas Kaznitzis à Kastoria⁶⁶, d'autres semblent n'apparaître que plus tard sur les murs des églises, par exemple, l'Histoire des trois jeunes filles que l'on voit pour la première fois dans la peinture murale à l'église de Boiana⁶⁷. Une troisième catégorie d'épisodes manque à Calendžikha; certains d'entre eux, tels que la Naissance de saint Nicolas, étaient probablement représentés là où la peinture de ce cycle est détruite, d'autres, comme saint Nicolas coupe un cyprès ou saint Nicolas guérit un dé-

moniaque appartiennent à des versions plus étendues de la Vie du saint, où les miracles se multiplient.

Une scène du cycle de Calendžikha est figurée d'une façon originale et contraire aux règles iconographiques admises. Il s'agit de la Dormition du saint. Deux évêques, un cierge à la main, se tiennent près de la tête de saint Nicolas. Les autres membres du clergé qui assistent généralement à cette scène sont remplacés par trois anges et c'est le Christ en personne qui apparaît derrière la couche funèbre. Ici aussi, on semble avoir manqué d'un modèle précis, d'où cette inspiration trop directe du schéma de la Dormition de la Vierge.



26. Calendžikha, église du Sauveur, abside, prophète, l'ensemble de l'abside avec le Christ de Piété.

Le Christ de Pitié⁶⁸ est représenté au troisième registre de la prothèse, juste au-dessus de l'autel. Il est aujourd'hui en très mauvais état de conservation. Au milieu de la composition, le Christ n'est pas figuré en buste comme d'habitude, mais jusqu'aux bas des hanches (fig. 26). Ses bras semblent avoir été croisés à la hauteur de l'abdomen, mais la peinture est très abîmée à cet endroit. Toutefois, on voit bien que le bras droit de Jésus n'est pas collé à son corps comme dans la plupart des peintures byzantines. Les instruments de la Passion et le titre « Roi de gloire » sont absents. Les bras latéraux de la croix sont raccourcis par rapport à l'image du Crucifiement ou de la Descente de croix, comme d'habitude. Deux petits anges pleurant entourent la tête du Christ. La Vierge faisant le geste du témoignage et saint Jean se tenant la joue, l'entourent. Chacun d'eux est suivi par un ange.

L'allongement de la figure du Christ jusqu'aux hanches et au-delà est rare à Byzance ; on le comprend car, plus réaliste, une telle figure s'oppose à la valeur symbolique que l'on souhaite donner au sujet à travers l'abstraction que représente la figure en buste. Or, une telle abstraction convient parfaitement à une image synthétique de la Passion qui en résume les différents moments et correspond aux offices chantés pendant la dernière semaine du Carême⁶⁹. Ceci est d'autant plus vrai que ces textes et l'image du Christ de Pitié qui les exprime sont aussi fortement sous-tendus par des allusions à la résurrection. Rappelons, par ailleurs, que le type du Christ de Pitié ayant été constitué à partir des images du Crucifiement, de la Descente de croix, du Thrène et des représentations sur l'épithaphios ne sauraient trop se rapprocher d'un seul de ces sujets sous peine de s'identifier à lui et de trahir ainsi le contenu symbolique spécifique dont il est investi. De telles représentations correspondent à des modèles plus anciens, datant d'une époque où le type du Christ de Pitié était en processus d'élaboration. Nous verrons plus loin que dans l'image de Calendzikhha le rappel au Crucifiement est particulièrement évident.

Le Christ de Pitié, figuré jusqu'aux hanches ou en pied apparaît à la Zoodohos Pighi à Géraki, aux Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo (cf. *infra*) et, à l'aide d'une illusion optique (cf. *infra* et note 70) dans la niche de la prothèse de l'église détruite de Volotovo (1363)⁷⁰. Les images où le Christ est figuré jusqu'à l'abdomen, comme on le voit dans le tetraévangile cod. Pe-

tropol. 105 (Bibl. d'Etat, Leningrad) fol. 65 v. (v. 1270) ou à Kalenić (v. 1413) appartiennent à un autre groupe⁷¹. Contrairement à la règle byzantine, le Christ de Pitié de Calendzikhha tient sa tête presque droite ; elle est seulement tournée vers la gauche, et vue de trois quarts. Ses bras, croisés à la hauteur de l'abdomen, sont plus répandus en Occident⁷² qu'à Byzance, mais on les voit quand même à Géraki, Volotovo, Kovalevo, et Kalenić⁷³. C'est une figure qui s'arrête aux hanches et tient ses bras croisés sur l'abdomen que l'on voyait dans le Christ de Pitié d'une autre église géorgienne, celle du village de Savane (1184-1212) près de Sackheri, où la croix manque⁷⁴.

Les deux petits anges pleurant qui planent de part et d'autre de la tête du Christ, rappellent, eux aussi, le Crucifiement. Ils sont fréquents dans la tradition occidentale⁷⁵. A Byzance, on ne figure généralement pas ces petits anges, même si à Sainte-Sophie de Mistra, un chérubin a été identifié au-dessus de la tête du Christ⁷⁶. Il faut noter cependant que les anges volant au-dessus du Christ sont présents sur le revêtement doré et décoré d'émaux de l'icône du patriarcat grec de Jérusalem daté du XII^e-XIII^e siècle⁷⁷, auquel on attribue tantôt une provenance géorgienne⁷⁸, tantôt une origine constantino-politaine⁷⁹. Le contour du revêtement permet de reconnaître que le Christ était figuré jusqu'à la hauteur des épaules et avec la tête droite. L'inscription « Roi de gloire » figure au-dessus de la tête de Jésus. Malgré la représentation en buste qui témoigne d'une conception relativement évoluée de l'image, ce schéma est encore très proche du Crucifiement. H. Belting considère avec raison parmi les caractéristiques marquant les débuts du nouveau type iconographique du Christ de Pitié, les anges volant et le titre « Roi de gloire »⁸⁰.

Le schéma de Calendzikhha montre la tête de Jésus très légèrement tournée, mais ne retombant pas sur l'épaule ; avec les anges volant, elle correspond à des schémas anciens et archaïsants. A cela s'ajoute le fait que la figure du Christ n'est pas représentée en buste, ce qui rapproche encore notre image du Crucifiement. Ces traits ne sont pas les seuls qui suggèrent un tel rapprochement, puisque de part et d'autre du Christ se tiennent la Vierge (à gauche) et saint Jean (à droite) aux places habituelles qu'ils occupent dans la Crucifixion. Ils prennent, en plus, exactement les mêmes attitudes qu'on leur connaît dans cette scène avant que l'affectivité ne s'empare des personnages sacrés à la fin du XII^e siècle. Marie fait le geste du témoignage, tandis

que Jean se tient la joue. Tous deux ne sont pas particulièrement attristés, alors que l'affliction de Marie est un élément pour ainsi dire obligatoire dans notre sujet. Ces deux figures, assez fréquentes en Occident⁸¹, sont rares à Byzance où, généralement, seule Marie fait pendant au Christ. Son expression attristée correspond au texte de sa lamentation chantée le Vendredi et le Samedi Saint, textes qui ont inspiré notre sujet⁸². Ainsi, à Calendzikhha, on se rapproche du Crucifiement, tel qu'on l'envisageait au XI^e siècle.

L'attitude relativement impassible de Jean et de Marie, ainsi que leur présence dans un seul et même champ pictural à Calendzikhha sont très rares dans la représentation du Christ de Pitié ; on peut cependant citer quelques analogies approximatives à notre image. L'une se trouvait à l'église de Volotovo : le Christ de Pitié était représenté dans la niche de la prothèse, tandis que saint Jean et Marie en occupaient l'arc, encadrant ainsi le sujet de loin⁸³. Manifestement, leur présence a été ressentie comme extérieure, mais néanmoins apparentée au sujet. Une influence occidentale sur les images de Novgorod n'est pas à exclure, à cause de la présence des instruments de la passion. Les contacts de ces régions avec l'Occident étaient, comme on le sait, fréquents à l'époque. Une troisième peinture murale byzantine qui correspond à ce schéma témoigne d'ailleurs d'influences occidentales encore plus évidentes. Il s'agit du Christ de Pitié figuré dans la prothèse de l'église des Saints-Apôtres-Pierre-et-Paul à Tirnovo. Il est daté avant 1393, comme les autres peintures de l'église, par A. Grabar⁸⁴ et du XV^e siècle par D. Pallas⁸⁵. On y voit la Vierge et saint Jean dans une représentation du Christ de Pitié ; non seulement Marie et saint Jean tiennent les bras du Christ comme dans la Descente de Croix – un trait qui est en accord avec l'inscription slave « snetie » ou « descente » qui accompagne l'image – mais en plus, le Christ est figuré derrière le tombeau et montrant ses plaies⁸⁶. Même s'il existe aussi sur l'aër de Belgrade (1282-1321)⁸⁷ et ailleurs, ce dernier trait (les plaies) distingue les schémas occidentaux et surtout les schémas italiens contemporains⁸⁸, tandis que le tombeau, plus fréquent en Occident qu'à Byzance, est d'une origine moins certaine puisqu'il apparaît à Byzance dès le XIII^e siècle, notamment à Gradac (av. 1276)⁸⁹, et figure aussi dans des peintures postérieures, dont celles de la Zoodohos Pighi à Géraki et de la Péribleptos de Mistra⁹⁰.

On retrouve la Vierge et saint Jean, mais sous la branche latérale de la croix, ainsi que les pe-

tits anges pleurant, dans une œuvre italo-byzantine, le panneau avec le Christ de Pitié au Museo Provinciale à Torcello (v. 1300)⁹¹. Enfin, une châsse d'or géorgienne avec émaux cloisonnés et peintures, qui avait été confectionnée après la mort de la reine Tamar (1184-1213) pour abriter sa croix pliante, montre deux images juxtaposées formant un diptyque. A droite, on voit le Christ de Pitié, en buste, la tête penchée à gauche, la partie supérieure du bras vertical de la croix et deux petits anges volant. Sur l'image de gauche, la partie supérieure du champ pictural est occupée par une croix et deux petits anges pleurant. Dans sa partie inférieure, Marie et Jean, en buste, beaucoup plus petits que le Christ de Pitié, sont représentés tournés vers lui, sans faire de geste et sans exprimer un sentiment. L'œuvre est considérée par Š. Amiranašvili comme étant de la première moitié du XIII^e siècle⁹². On retrouve donc, ici, à la fois les anges pleurant et la Vierge avec saint Jean de Calendzikhha, mais à la différence de notre schéma, ils ne sont pas inclus dans la composition du Christ de Pitié et lui font seulement pendant. Cette œuvre permet d'imaginer des modèles géorgiens qui auraient pu inspirer la représentation de Calendzikhha et aussi d'évaluer l'originalité de l'image de notre église.

Un autre trait du schéma de Calendzikhha est encore plus rare que ceux examinés jusqu'ici : les anges se tenant derrière Jean et Marie en attitude d'adoration ou de prière. Ces anges n'existent pas dans le Crucifiement byzantin et seulement deux fois dans notre sujet. Une première comparaison porte sur le Christ de Pitié de Sainte-Sophie de Mistra, où l'on voit les deux anges, mais la Vierge et saint Jean sont absents⁹³. S'agissant de Mistra, on peut penser à des modèles occidentaux pour cette image exceptionnelle, mais rien ne le prouve. Une œuvre géorgienne, la couverture de l'évangile de Vani montre le Christ de Pitié flanqué par deux anges⁹⁴, iconographie que l'on retrouve dans l'art post-byzantin⁹⁵. En Occident, ce type d'anges est habituel dans la Pietà dès le XIV^e siècle et encore plus au XV^e⁹⁶. Une influence de ces œuvres a pu toucher Byzance. A Calendzikhha, la présence de la Vierge, de saint Jean (même si ce n'est pas le Précurseur) et des anges en prière rappelle quelque peu la Déisis – telle qu'elle est représentée dans les absides géorgiennes – et charge l'image d'une allusion à l'intercession qu'elle n'a pas à Byzance, mais quelquefois dans des variantes occidentales. Ceci est, par exemple, le cas dans la Pietà du XV^e siècle à la sacristie de la chapelle Calceoni à Bergame où l'on trouve

la Vierge, saint Jean, un ange derrière celui-ci, et le donateur derrière Marie ⁹⁷.

Le type du Christ de Pitié de Calendžikha, avec tous les éléments qu'il inclut, son rapport privilégié à la fois avec le Crucifiement et avec la Déisis, est unique dans le monde byzantin et relativement proche des schémas occidentaux contemporains. Il exprime les valeurs habituelles du Christ de Pitié qui est mort sur la croix mais aussi, et à cause de cela même, principe de vie éternelle, comme le précise le tropaire du Samedi Saint et l'acolouthie récitée par le prêtre devant les dons ⁹⁸, deux textes qui ont contribué à fixer l'iconographie du Christ de Pitié. A ce double aspect « sacrifice-gloire » ou « mort-principe de vie », on ajoute à Calendžikha encore une autre valeur, celle du salut à travers le pardon des fautes. Comme on le sait, l'image clé des programmes géorgiens jusqu'au XIV^e siècle est précisément la Déisis de la Seconde Venue dans la conque absidiale ou dans la coupole ⁹⁹. L'attachement des Géorgiens à la Déisis explique en partie notre étrange schéma iconographique du Christ de Pitié. Malgré les nombreuses analogies avec des images occidentales, il ne s'agit sans doute pas d'une influence étrangère, mais bien d'une coïncidence entre certaines variantes de l'iconographie occidentale du sujet et les remaniements entrepris en Géorgie en raison de préférences conditionnées par la tradition locale. Quant à la ressemblance de notre image avec le Crucifiement, elle pourrait s'expliquer de deux façons : soit par l'artiste, soit par le modèle. Ou bien le peintre n'était pas familiarisé avec le sujet, et n'a pas osé reproduire un modèle byzantin classique dont il disposait, ou bien ce modèle correspondait à un type ancien qui n'a pas laissé de trace, mais a pu inspirer également l'iconographie de la chässe géorgienne de la reine Tamar, même si celle-ci correspond à une autre variante du Christ de Pitié proche de la Crucifixion. Dans les deux cas exposés, qu'il s'agisse du peintre ou de son modèle, il faut supposer que le maître constantinopolitain ne se trouvait plus sur place pour guider l'artiste géorgien ou choisir le modèle à reproduire.

L'emplacement de notre Christ de Pitié dans la prothèse n'est pas exceptionnel. A partir du XIV^e siècle, il est figuré de plus en plus souvent dans ce local ¹⁰⁰, qui est symboliquement le lieu du Crucifiement où s'accomplissent les rites eucharistiques précédant la Grande Entrée et évoquant le sacrifice. Si le Christ de Pitié semble, en effet, tout indiqué pour la prothèse et en accord avec la fonction liturgique de celle-ci, il se

pourrait que ce soit cette même fonction qui justifie également son emplacement dans le diaconicon, dont le rôle était mal défini : il semble avoir servi aussi à la célébration occasionnelle, par les diacres, du rite de la préparation des espèces ¹⁰¹. Malgré l'emplacement très fréquent de notre sujet dans les chapelles annexes du chœur il faut reconnaître que celui-ci n'avait rien d'absolument obligatoire, comme le montrent, entre autres, le Christ et la Vierge de Pitié du Monastère de Marko, figurés au-dessus des piliers occidentaux ¹⁰² respectivement face à la prothèse et au diaconicon.

CONCLUSION

Le programme de cette prothèse est représentatif de ce que l'on observe à Calendžikha d'une façon générale : on y adopte un certain nombre de sujets et de schémas iconographiques nouveaux ; lorsqu'il s'agit de cycles narratifs, comme celui de la Vie de saint Nicolas, par exemple, ou de cycles évangéliques, on les reproduit fidèlement selon les règles byzantines et constantinopolitaines ; mais dès qu'on introduit des sujets symboliques, dogmatiques ou liturgiques, ou d'autres qui méritent tous ces qualificatifs à la fois, des déviations se font sentir ; celles-ci sont peut-être dues en partie à une incompréhension de la valeur sémantique d'une image donnée, mais sans doute davantage à l'interférence de la tradition locale, toujours vivace, comme le montrent d'ailleurs d'autres peintures géorgiennes du XIV^e siècle ¹⁰³.

Ainsi, dans la prothèse, le cycle de la Vie de saint Nicolas se déroule pour ainsi dire sans déviations, si ce n'est à propos du schéma adopté pour la Dormition du saint. Mais lorsque l'on touche à un sujet comme le Christ de Pitié, des changements significatifs se manifestent. Dans l'abside centrale cet état des faits est encore plus évident, car les anomalies y sont nombreuses comme nous avons pu le constater. La Vierge entre les deux apôtres, la procession des anges reliant les deux scènes de la Communion des apôtres, les saints évêques dans l'intrados des fenêtres, les dimensions trop importantes de l'Amnos constituent autant de traits inhabituels à l'époque dans les Balkans et en Russie. Il est, par ailleurs, bien compréhensible que les écarts par rapport à l'iconographie constantinopolitaine se produisent non seulement parce qu'il s'agit de sujets symboliques, mais aussi parce que ceux-ci se trouvent précisément dans l'abside et la prothèse. Comme on le sait, c'est dans l'abside et

dans la coupole que les programmes géorgiens antérieurs montraient le plus de différences avec les programmes de type constantinopolitain.

Nos observations sur le décor du sanctuaire de Calendžikha, faites sans idée *a priori* au départ, confirment l'analyse stylistique de H. Belting, à savoir que ce sont sans doute des artistes géorgiens qui ont peint cette partie de l'église. L'influence du maître constantinopolitain y est très sensible, mais elle ne semble pas reposer sur un programme ou un projet fixé par Eugénikos dans le détail. Ceci est d'autant plus étrange que normalement c'était à lui que revenait l'honneur d'exécuter les peintures de l'abside. Tout se passe en fait comme si Eugénikos avait commencé par peindre quelques scènes et figures éparpillées dans l'église – pour se faire la main ou donner des modèles – et qu'au moment où les vrais travaux devaient commencer il avait dû la quitter, en laissant des cahiers de dessins derrière lui. Bien entendu, nous ignorons les raisons d'un tel abandon éventuel, mais elles pouvaient être de nature très diverse et dépendre de la santé de l'artiste, d'une mésentente avec une partie de son entourage, de raisons d'ordre éco-

nomique ou strictement privé. Il est néanmoins certain qu'il a dû fortement impressionner ses collaborateurs géorgiens qui ont adopté son style, et un grand nombre de schémas iconographiques inconnus auparavant en Géorgie, et pour lesquels Eugénikos a dû apporter des carnets de modèles. Ceci expliquerait que, d'une part, Calendžikha est l'église géorgienne dont le décor se rapproche le plus de la *koinè* constantinopolitaine, si l'on tient compte de l'ensemble – iconographie et style – mais que de l'autre, on trouve tant d'images rares, particularisées ou accordées aux habitudes iconographiques géorgiennes, voire même de tradition purement géorgienne (les saints évêques dans l'intrados des fenêtres de l'abside), dans cette partie si importante de l'église qu'est le sanctuaire.

En faisant appel à un maître constantinopolitain, le donateur, Vamek Dadiani, contribue à introduire un courant métropolitain et moderne en Géorgie, courant que l'on voit également à Likhne ¹⁰⁴ et Zarzma au XIV^e siècle ¹⁰⁵ et qui s'imposera dans d'autres monuments de la fin du XIV^e, du XV^e et du XVI^e siècle. Son importance historique est donc considérable.

Tania VELMANS

1. Cf. T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », 1^{re} partie, in *Cahiers Archéologiques*, 29, 1980-81, p. 47-102, id., « L'image de la Déisis... » 2^e partie, in *Cahiers Archéologiques*, 31, 1983, p. 129-169; id., « La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin », Rapport au Congrès International des Études byzantines, 1981, Vienne, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31, Vienne 1981, p. 677-723.
2. Cf. T. Velmans, « La peinture byzantine du milieu du XIV^e siècle. Son rayonnement en Géorgie », *Symposium de Déçani*, 1985 (sous presse); id., « La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantino-politaine (du XII^e au XIII^e s.) », *Symposium de Studenica*, 1986 (sous presse).
3. Voir notamment les belles églises de la région de Samtskhe-Mtskheta et d'autres églises dans le pays.
4. Une documentation importante sur la sculpture des faces chez N.A. Adiasvili, *Monumental'naja skulptura Gruzii*, Moscou, 1977 qui reconnaît d'ailleurs l'influence iranienne mais seulement sur certains monuments, alors qu'à notre avis elle est très présente dans la sculpture monumentale.
5. Pour les icônes sculptées voir G. Čubinašvili, *Gruzinskoe ikonnnoe iskusstvo*, Tbilisi, 1959. Sur les influences de la sculpture sur la peinture murale en Géorgie, cf. T. Velmans, « L'église de Khé en Géorgie », in *Zograf*, 10, 1979, p. 71-82; id., « Les peintures de l'église dite "Tanghil" en Géorgie », in *Byzantion*, T. LII, 1982, p. 389-412.
6. Seules, les peintures de Zarzma pourraient être considérées comme équivalentes à cet égard, mais elles ne nous livrent aucune information stylistique, puisqu'elles ont été repeintes au début du XX^e siècle, tout en respectant les schémas iconographiques (cf. K. Gordejev, « Otčet o poezdke v Ahalcinskij uezd v 1917 godu. Rospis v Čule, Sapare i Zarzme », in *Izvestija K.I.A.J.*, vol. I, Saint-Petersbourg, 1923, p. 36-51).
7. Cette date semble correspondre aux résultats des travaux effectués sur le site par l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi.
8. Voir les données historiques, les inscriptions et les descriptions succinctes de ces peintures chez M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécutés en 1847-48*, Saint-Petersbourg, 1853, II, p. 8 et suiv.; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* Torino, 1967, p. 373 et suiv. S. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskogo iskusstva*, Moscou, 1950, p. 247-249 (avec la bibliographie plus ancienne des premiers découvreurs du monument); Inga Lordkipanidze « La peinture de Tsaledjikha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos », in *Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi, 1977, p. 1-16; Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi; H. Belting a fait une étude très poussée des inscriptions et du style. Il donne accessoirement une liste des principaux sujets représentés (quelques lacunes) et une bibliographie complète. « Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie », in *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979, p. 103-114.
9. Cf. Belting, *op. cit.*, p. 105-106, avec l'inscription grecque originale, sur laquelle je lis « Kapisulas », que H. Belting traduit par « Gabisulava », nom cité dans l'inscription géorgienne.
10. Cf. Lordkipanidze, *op. cit.*, p. 16, Belting, *op. cit.*, p. 105. Selon que l'on lit l'inscription grecque ou les inscriptions géorgiennes on note de petites variantes. Ainsi, le géorgien Kvabalia devient Kopalias en grec et Androniké Gabisulava devient Andronikos Kapisulas dans l'inscription du peintre grec.
11. Cf. Belting, *op. cit.*, p. 110, suiv.
12. Cf. Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi.
13. Cf. note 1. « L'image de la Déisis... », p. 47-102.
14. Cf. T. Virsaladze, *Rospisi Asenskogo Sima*, Tbilisi, 1964, pl. 19.
15. Cf. T. Velmans, « L'influence byzantine dans l'art d'inspiration populaire en Géorgie. Les fresques des Saints-Archanges de Lastikher », in *Mélanges V. Djurić* (sous presse).
16. Cf. notes 5 et 15.
17. Cf. P. Koutakos, *Iconografia Imperatorum*, Saint-Petersbourg, 1911, II, 1, fig. 54-55.
18. Cf. *ibid.*, fig. 50, p. 69 sq.
19. Cf. Rehaüt de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878, pl. 84.
20. Cf. S. Amiranashvili, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, p. 66, fig. 40.
21. On reconnaît particulièrement bien ces deux apôtres dans l'Ascension sur le revers de l'ampoule n° 11 (cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. XIX-XXI).
22. Cf. Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 59, fig. 11.
23. Cf. *ibid.*, p. 59, n. 17; G. Ladner, *Die Papstbildnisse*, I. Citta del Vaticano, 1941, pl. XI.
24. Cf. Ihm, *op. cit.*, p. 59, n. 17. Dans les trois derniers exemples cités, Marie est figurée trônant avec l'enfant.
25. Cf. Marguerite van Berchem et E. Cluzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, fig. 251, 252, p. 199, sq.
26. Cf. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913, p. 10, fig. 113, 114, pl. II.
27. Cf. *ibid.*, p. 202-205, fig. 123, pl. III.
28. Cf. A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus and its Frescoes*, in *D.O.P.*, 16, 1963, p. 279-348, fig. 2, 4, 12, 38, 39, dessin p. 282, n° 4; A. et J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, p. 147.
29. Cf. O. Tafrali, *Monuments Byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, p. 2. XIII.
30. Cf. A. Grabar - C. Nordenfalk, *Le Haut-Moyen Âge* (éd. Skira), Genève, 1957, p. 46.
31. Cf. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, II, *The Icons*, Princeton, 1976, p. 18, pl. IV-VI et XLIII-XLVI.
32. Cf. van Berchem et Cluzot, *Mosaïques...*, fig. 221.
33. Des influences orientales à Chypre ont été observées à diverses reprises (cf. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the byzantine art of Cyprus*, Nicosie, 1965, p. 3-4); T. Velmans, « Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle », in *Cahiers Archéologiques*, 32, 1984, p. 137-162.

34. Cf. Lordkipanidze, *op. cit.*, p. 1-16 et Répertoire...
35. Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, p. 480-481.
36. Cf. *ibid.*, p. 476, 480-481.
37. Cf. R.P.E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, 2^e éd., Chevetogne, p. XXXII.
38. Cf. N.T. Krasnoselcev, « O drevni liturgičeskikh tolkovanija », in *Letopsis Inst. - Fil. obščestva pri Imp. - Novoros. Univ.*, IV, Odessa, 1894, p. 28.
39. Cf. Velmans, « Déisis... », I et la bibliographie citée dans l'article, p. 60.
40. Cf. Kl. Wessel et M. Restle, *Reallexikon der byzantinischen Kunst*, III, p. 119-120.
41. Cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 89, suiv., fig. 42.
42. Cf. O. Tafrali, *op. cit.*, pl. XL.
43. Cf. Branka Knežević, « Crkva u selu Ramači », in *Zbornik za likovne umetnosti*, 4, 1968, p. 121, sq. dessin 2 a.
44. Cf. A. Grabar, « Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures », in *D.O.P.* 8, 1954, p. 163-199 et repris dans *l'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, I, p. 469-496, part. p. 477, sq. fig. 128 a.
45. A l'origine cet objet avait été daté du XII^e siècle (Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, II, p. 673; fig. 335 Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris, 1970, p. 50; Aujourd'hui, il semble établi qu'il est du XIV^e siècle (cf. F. Dölger, *Mönchsländ Athos*, Munich 1943, p. 158-159; Hamann MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, p. 77).
46. Cf. V. Djurić, *Vizantijske Freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1975, pl. XXVIII.
47. On ne les voit même pas à Kahrie Djami.
48. Cf. R.P.E. Mercenier, *La prière du rite byzantin*, I, Chevetogne, 1937, 2^e éd., p. XXX.
49. Lydie Hadernmann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, fig. 21, 29, 30.
50. Par exemple, à Hagios Joannis Chrysostomos à Géraki (cf. N.K. Moutsopoulos et G. Dimitrokallis, *Géraki*, Salonique, 1981, fig. 4).
51. Cf. Hadernmann-Misguich, *op. cit.*, fig. 29; voir un autre exemple chez Moutsopoulos-Dimitrokallis, *op. cit.*, p. 224, fig. 4.
52. Cf. note 46 et document personnel pour Arilje.
53. Document personnel.
54. Cf. B. Živković, *Kalenić*, dessin 9.
55. Cf. S. Tomić-R. Nikolić, *Manastija*, Belgrade, 1964, dessin 4.
56. Cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 61; Reproduction chez N. Aladašvili, G. Alibegashvili, A. Volskaja, *Rospisi Hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilisi, 1966, pl. 10, 11.
57. Cf. Virsaladze, *op. cit.*, p. 18, dessin 11, 1, pl. 62, 74.
58. Voir l'étude de cette question chez G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 82, sq.
59. Pour toutes les scènes sur la vie de saint Nicolas voir Nancy P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino, 1983, p. 52, suiv., 328-330, fig. 39, 1-39, 10. La scène de l'Apparition à Ablabius, correctement interprétée par l'auteur, est indiquée dans le Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'Art à Tbilisi comme : Apparition à Eulalie. Par ailleurs, dans ce Répertoire, tout le cycle de saint Nicolas et le Christ de Pitié sont situés de façon éronée dans le diaconicon.
60. Par exemple, à Gračanica (cf. Djurić, *op. cit.*, p. 72-73, Ševčenko, *op. cit.* p. 42).
61. Cf. P. Babić, *Les chapelles annexes...* p. 134, fig. 98-100; N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 40.
62. V. Petković et P. Popović, *Staro Nagoričino, Psuća, Kalenić*, Belgrade, 1933, p. 1-72, Ševčenko, *op. cit.*, p. 42.
63. Cf. L. Mirković et Z. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, p. 67-72, fig. 78-82; Ševčenko, *op. cit.*, p. 42, 50.
64. Cf. D. Mouriki, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani* (Athens, 1975), p. 44-50, fig. 19-25, 36-42, 70-84; Ševčenko *op. cit.*, p. 45.
65. Cf. V. Petković et Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, II, p. 56-58, pl. 281, 2, 287-294; Ševčenko, *op. cit.* p. 499.
66. Cf. Ševčenko, *op. cit.*, p. 115.
67. Cf. *ibid.*, p. 86.
68. Sur le Christ de Pitié, voir entre autres : G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 483, sq.; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 272; J. Myslivec, *Dve studie z dejin byzantskeho umeni Kristus v hrobe*, Prague, 1948, p. 15, sq.; R. Martin « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », in *Classical and Medieval Studies in Honor of A. Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton, 1955, p. 197-289; 197-244; H. Belting, « An image and its function in the liturgy: The Man of Sorrow in Byzantium », in *D.O.P.*, 34-35, 1980-81, p. 1-16; id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, p. 146-198.
69. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 197; Belting, *An image...*, p. 5-6.
70. Le buste du Christ apparaît au-dessus d'une fenêtre et de ce fait il donne l'impression d'être représenté en pied. (cf. Pallas, *op. cit.*, p. 211; V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou, 19, p. 81, pl. 66 b).
71. Cf. Millet, *Évangile...* p. 484, fig. 519 et p. 486, fig. 521.
72. C'est précisément au XIV^e siècle, lorsque les images occidentales du Christ de Pitié se détachent de leur modèle byzantin et acquièrent un type qui leur sera propre que l'on observe les bras, non plus collés au corps, mais s'écartant de lui sans demeurer nécessairement croisés (voir, par exemple chez Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1983, T. 2, fig. 683-686).
73. Cf. Millet, *Évangile...*, p. 484-485, fig. 521; V.N. Lazarev, « Kovalevkaja rospis i problema južnoslavjanskikh svjasei v russkoi živopisi XIV veka », in *Ežegodnik Instituta istorii iskusstv*, 1957, Moscou, 1958, p. 250, sq., fig. 45.
74. L'église est datée d'après le règne de Tamar, mais les

l'analyse que nous donnons de ce cycle est fondée sur la connaissance de l'histoire de l'art byzantin. L'analyse iconographique et stylistique que nous en faisons est donc fondée sur les données de l'histoire de l'art byzantin. Des trois auteurs qui évoquent ce Christ de Pitié, seul le premier avait vu la fresque en 1931 (cf. N. Tolmačevskaja, *Freski drevnej Gruzii*, Tbilisi, 1931, p. 15; Myslivic, *op. cit.*, p. 17, sq., 20; V. Lazarev, in *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv, Arhitektura i Živopis*, p. 250).

75. Par exemple, dans le Christ de Pitié (école de Florence) de la National Gallery à Washington.

76. Cf. N. B. Drandakis, "Οι τοιχογραφίες του Β.Α. καθεδρικού της Αγίας Σοφίας Μουσουλ", in *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, T. 28, 1985, p. 469-501, part. 475, 484 et n° 57.

77. L'inscription du donateur Dadian Kacia, prince de Mingrelie, qui donne la date de 1170 a été ajoutée plus tard (cf. N. P. Kondakov, *Arheologičeskoe putešestvie po Sii, Palestine*, Saint-Petersbourg, 1904, p. 281). Selon Kondakov, le revêtement serait du XII^e-XIII^e siècle et assemblé en Géorgie (cf. *ibid.*, p. 279); D. Pallas (*op. cit.*, p. 206) pense que le revêtement de l'icône a été composé au XII^e siècle. H. Belting (*Das Bild...*, p. 184) conclut que les émaux ont été exécutés au XII^e siècle à Constantinople. Quant à la peinture du Christ de Pitié que cerne le revêtement sur d'anciennes photographies, elle est du XVIII^e siècle.

78. Cf. Kondakov, *op. cit.*, p. 81.

79. Cf. Belting, *Das Bild...*, p. 186, fig. 70. L'auteur constate une analogie stylistique avec l'icône de la Nativité à Saint-Marc de Venise (cf. *ibid.*, p. 184).

80. Cf. *ibid.*, p. 186.

81. Cf. Schiller, *op. cit.*, fig. 733-739.

82. Cf. Belting, "An Image...", p. 5, 6.

83. Cf. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda...*, p. 81, pl. 66 b.

84. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 272.

85. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 216, note 354. Cette datation nous paraît être la bonne.

86. Cf. *ibid.*, p. 216, note 254.

87. Cf. *ibid.*, p. 252.

88. Cf. *ibid.*, p. 264.

89. Cf. *ibid.*, I 28. Millet, *Évangile...*, I 48a, fig. 51a.

90. Cf. S. Dufrenoy, "Images du décor de la synthèse", in *Revue des Études Byzantines*, 26, 1968, p. 297-298.

91. Cf. E. Garrison, *Early Italian Painting: Selected Studies*, "Thirteenth century Man of Sorrows in the Veneto", p. 211, 213, fig. 1.

92. Cf. S. Amiranišvili, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, p. 55. L'auteur nous informe sur les circonstances historiques liées à cet objet et de ses inscriptions grecque et géorgienne. Il n'en fait ni la description, ni l'étude iconographique.

93. Cf. note 76.

94. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 225.

95. Cf. *ibid.*, p. 226, sq.

96. Cf. Schiller, *op. cit.*, fig. 743-744, 757.

97. Cf. Guide de la Chapelle Calemni et du Lago Pio della Pietà Bergama Fianze, p. 51. Goric (Bergamo), fig. sur p. 51.

98. Cf. Millet, *Évangile...*, p. 487.

99. Cf. note 1.

100. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 214, sq.; Dufrenoy, *op. cit.*, p. 296-310, part. 211-212, sq.

101. Cf. Mandalaia, *La processione della liturgia nell'arte bizantina-greca*, Gerusalemme, 1955, p. 74-75; Barmann, *Les Commentaires byzantins de la Divine Liturgie*, Paris, 1966, p. 253.

102. Cf. G. Millet-T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1969, fig. 180, 181.

103. Ainsi, une grande église du 14^e siècle avec un décor pictural « savant » et témoignant en tous cas de peintres bien éduqués, comme celle de Safara, montre encore la Déisis de la Seconde Venue dans l'abside (cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 72, fig. 18, avec une bibliographie sur l'ensemble de ce décor p. 73, note 181). Il en est de même pour l'église d'Ubisi (cf. *ibid.*, fig. 45).

104. Cf. L.A. Šervasidze, *Nekotorije srednevekovije stennje rospisi na teritoriji Abhazii*, Tbilisi, 1971; *id.*, *Srednekovaja monumentalnaja živopis v Abhazii*, Tbilisi, 1980, p. 42, sq.; Velmans, *Symposium de Dečani* (cf. note 2).

105. Cf. note 6.

Notes de lecture

par Tania VELMANS

Sreten Petković, *Morača*, Belgrade, 1981, en serbe avec long résumé en anglais, in 4°, 270 p., 37 fig. n. et b., 60 pl. couleur, 32 dessins pleine page.

En publiant cette monographie complète et savante du monument, où l'architecture, la peinture du XIII^e siècle et celles du XVI^e-XVII^e siècle sont traitées avec une égale attention, l'auteur comble une indiscutable lacune dans nos connaissances et notre documentation.

Dedicacée en 1251-52 et édifiée par Étienne, petit-fils du grand Étienne Nemanja qui avait fondé la dynastie serbe, l'église de la Dormition de la Vierge à Morača est un édifice à une nef, précédé par un narthex à l'ouest, auquel fut accolé un parekklesion. Couverte d'une coupole centrale et de voûtes en berceau, elle correspond aux principes de construction et aux plans de l'école dite de Raška. Comme on le voit souvent dans les églises de cette école, le traitement des façades de pierres – spécialement celle, à l'ouest, avec le portail, et celle à l'est relèvent ici de l'art roman. Il en est de même du décor sculpté à l'extérieur et à l'intérieur de l'église qui est mis en rapport avec la sculpture occidentale contemporaine, surtout celle conservée en Italie.

Les peintures du XIII^e siècle, de très belle qualité, ont été datées par Sr.-P., non pas selon l'inscription (1252), mais de 1260 environ. Il établit également que dans le parekklesion, les peintres qui avaient travaillé en 1642 ont respecté l'iconographie originale du XIII^e siècle ainsi que les portraits d'archevêques serbes en fonction jusque vers 1276. Les peintures les plus intéressantes du XIII^e siècle constituent le vaste cycle de saint Élie dans le diaconicon. Dans la voûte de ce local apparaît – assez précocement – l'Ancien des Jours. Les sources du cycle de saint Élie qui ont inspiré le cycle de Morača sont multiples et ont été retrouvées avec beaucoup de perspicacité par l'auteur. Parmi elles, le pseudo-Épiphane, le pseudo-Dorothee, le premier et le second livre des Rois et l'Ancien Testament. Ce cycle est unique dans la peinture murale byzantine par son étendue, puisqu'il consiste en 11 scènes et rend compte de la vie du prophète, de sa naissance jusqu'à son ascension. Contrairement à ce que l'on pensait, Sr. Petković démontre qu'il ne s'agit point ici d'un cycle symbolique

qui s'appuierait sur la fonction du local, mais de l'habitude, déjà bien installée au XIII^e siècle, de dédier les chapelles annexes du chœur à un saint. Or, nous fait-on remarquer, saint Élie est à côté de saint Jean Baptiste, la figure de l'Ancien Testament le plus souvent citée dans le Nouveau. De nombreux orateurs et poètes l'avaient également glorifié. Enfin, des pèlerins en Terre sainte visitaient couramment, au moyen âge, les lieux où il avait vécu. L'autorité de saint Élie est basée sur le fait qu'il apparaît à côté du Christ pendant la Transfiguration au mont Tabor, sur ses pouvoirs de guérisseur, sur les comparaisons fréquentes que l'on trouve dans les textes entre Élie et le Précurseur, et aussi parce qu'il est considéré comme un modèle de vie monastique et érémitique et souvent cité comme tel par Jérôme, Cassian, Athanase le Grand, Jean le Mélode, etc. De là aussi, les mentions et les comparaisons que l'on trouve dans certaines *Vies* de saints plus tardives. Toutes les scènes de la vie de saint Élie sont décrites, reconstituées par le dessin lorsqu'elles sont endommagées, et étudiées dans le détail. Une étude du style situe ces fresques à leur juste place dans l'évolution de la peinture du XIII^e siècle et interdit des rapprochements trop importants entre les peintures de Sopoćani et de Morača, malgré une ressemblance assez frappante dans la palette de ces divers artistes. Suit une analyse détaillée des nombreuses peintures du XVI^e siècle qui posent des problèmes par la diversité des sujets représentés, le manque de cohérence et de cohésion dans les cycles, enfin, par le fait que certaines de ces fresques sont des repeints respectant l'iconographie du XIII^e siècle. D'autres peintures, ainsi que l'iconostase et les portes royales datent du XVII^e siècle et reflètent une intense activité de multiples donateurs, révélée en partie, par des inscriptions.

Cette étude approfondie restitue un maillon indispensable dans la chaîne d'évolution de la peinture byzantine au XIII^e siècle; elle nous renseigne aussi sur le cycle complet et ses sources textuelles peu connues relatant la vie du prophète Élie. Personnellement, il nous a été possible de comprendre certains aspects d'icônes melkhites tardives et originales de saint Élie, conservées au Liban et en Syrie, grâce à cette étude. Enfin, des faits réellement intéressants

sues d'ateliers composés de peintres expérimentés et savants. Ces ateliers se trouvaient probablement au sein de monastères, comme les scriptoria de l'époque. Leur iconographie est, dans l'ensemble, traditionnelle et conforme à ce qui se faisait dans les pays orthodoxes à la même époque ; elle est pourtant originale par bien des détails. Ainsi, on y voit souvent un épisode peu représenté ailleurs dans les icônes du prophète Élie : « Élie coupant les têtes des prêtres de Baal ». Une préférence est donnée à certains saints, dont le prophète Élie et saint Georges. Enfin, les artistes influencés par leur milieu ont introduit, ici et là, certains objets, pièces de vêtements ou d'architectures qui appartiennent au monde islamique ; ils ne prennent jamais une place importante dans l'ensemble du champ pictural. La publication des icônes de l'exposition et du symposium est en préparation.

Signalons également ici la parution du beau

livre de Horst Klengel intitulé *Syrien zwischen Alexander und Mohamed*, éd. Herold, Vienne, 1987, repris de Koeler et Amelang (VOB), Leipzig, 1986, in 4°, 204 p., 175 illustrations, dont beaucoup en couleur et de nombreux plans. Les grands sites, les architectures et les sculptures de Syrie exécutés entre la conquête d'Alexandre et l'instauration de l'Islam sont analysés et mis en relation avec le contexte historico-géographique. Des peintures et mosaïques de pavement, il n'est question qu'accessoirement, ce qui correspond à un choix de l'auteur. Le texte est publié sans notes, mais il est suivi d'une bibliographie et d'un index ; des légendes, très complètes et explicites, accompagnent les images. Même si l'ensemble s'adresse à un large public, les byzantinistes qui ne connaissent pas parfaitement la Syrie – autrement dit, la plupart – y trouveront leur profit.

T. V.

TABLE DES MATIÈRES

François CHAMOUX, <i>De l'art grec à l'art byzantin</i>	5
Jean HUBERT, <i>L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)</i>	13
Cyril MANGO, <i>La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéon</i>	41
Ernst KITZINGER, <i>Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art</i>	51

sues d'ateliers composés de peintres expérimentés et savants. Ces ateliers se trouvaient probablement au sein de monastères, comme les scriptoria de l'époque. Leur iconographie est, dans l'ensemble, traditionnelle et conforme à ce qui se faisait dans les pays orthodoxes à la même époque; elle est pourtant originale par bien des détails. Ainsi, on y voit souvent un épisode peu représenté ailleurs dans les icônes du prophète Élie : « Élie coupant les têtes des prêtres de Baal ». Une préférence est donnée à certains saints, dont le prophète Élie et saint Georges. Enfin, les artistes influencés par leur milieu ont introduit, ici et là, certains objets, pièces de vêtements ou d'architectures qui appartiennent au monde islamique; ils ne prennent jamais une place importante dans l'ensemble du champ pictural. La publication des icônes de l'exposition et du symposium est en préparation.

Signalons également ici la parution du beau

livre de Horst Klengel intitulé *Syrien zwischen Alexander und Mohamed*, éd. Herold, Vienne, 1987, repris de Koeler et Amelang (VOB), Leipzig, 1986, in 4°, 204 p., 175 illustrations, dont beaucoup en couleur et de nombreux plans. Les grands sites, les architectures et les sculptures de Syrie exécutés entre la conquête d'Alexandre et l'instauration de l'Islam sont analysés et mis en relation avec le contexte historico-géographique. Des peintures et mosaïques de pavement, il n'est question qu'accessoirement, ce qui correspond à un choix de l'auteur. Le texte est publié sans notes, mais il est suivi d'une bibliographie et d'un index; des légendes, très complètes et explicites, accompagnent les images. Même si l'ensemble s'adresse à un large public, les byzantinistes qui ne connaissent pas parfaitement la Syrie – autrement dit, la plupart – y trouveront leur profit.

T. V.

TABLE DES MATIÈRES

François CHAMOUX, <i>De l'art grec à l'art byzantin</i> _____	5
Jean HUBERT, <i>L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)</i> _____	13
Cyril MANGO, <i>La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéon</i> _____	41
Ernst KITZINGER, <i>Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art</i> _____	51
Oleg GRABAR, <i>La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age</i> _____	75
Manolis CHATZIDAKIS, <i>Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra</i> _____	85
André CHASTEL, <i>Medietas imaginis. Le prestige durable de l'icône en Occident</i> _____	99
Jacques THIRION, <i>Contribution à l'étude de la première sculpture dans le bassin du Rhône moyen : les chapiteaux de Chabrillan et de La Clastre</i> _____	111
Tania VELMANS, <i>Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha. Quelques schémas rares : la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié</i> _____	137
NOTES DE LECTURE _____	163

CAHIERS ARCHEOLOGiques

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

36

Le présent numéro n'est pas tout à fait un numéro comme les autres. Il est composé d'articles dus à plusieurs pairs et amis de Monsieur André Grabar, fondateur de la revue, qui a fêté ses quatre-vingt-douze ans. D'autres, parmi ses plus anciens compagnons, auraient souhaité se joindre à eux et n'ont pu, pour l'instant, le faire. La Direction des Cahiers a cru de son devoir de compléter le volume en y apportant in fine sa contribution.

J. T. - T. V.

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie par les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.
Les clichés sans indication de provenance sont des auteurs.

© Picard Éditeur, 1988

ISBN 2-7084-0359-1

De l'art grec à l'art byzantin

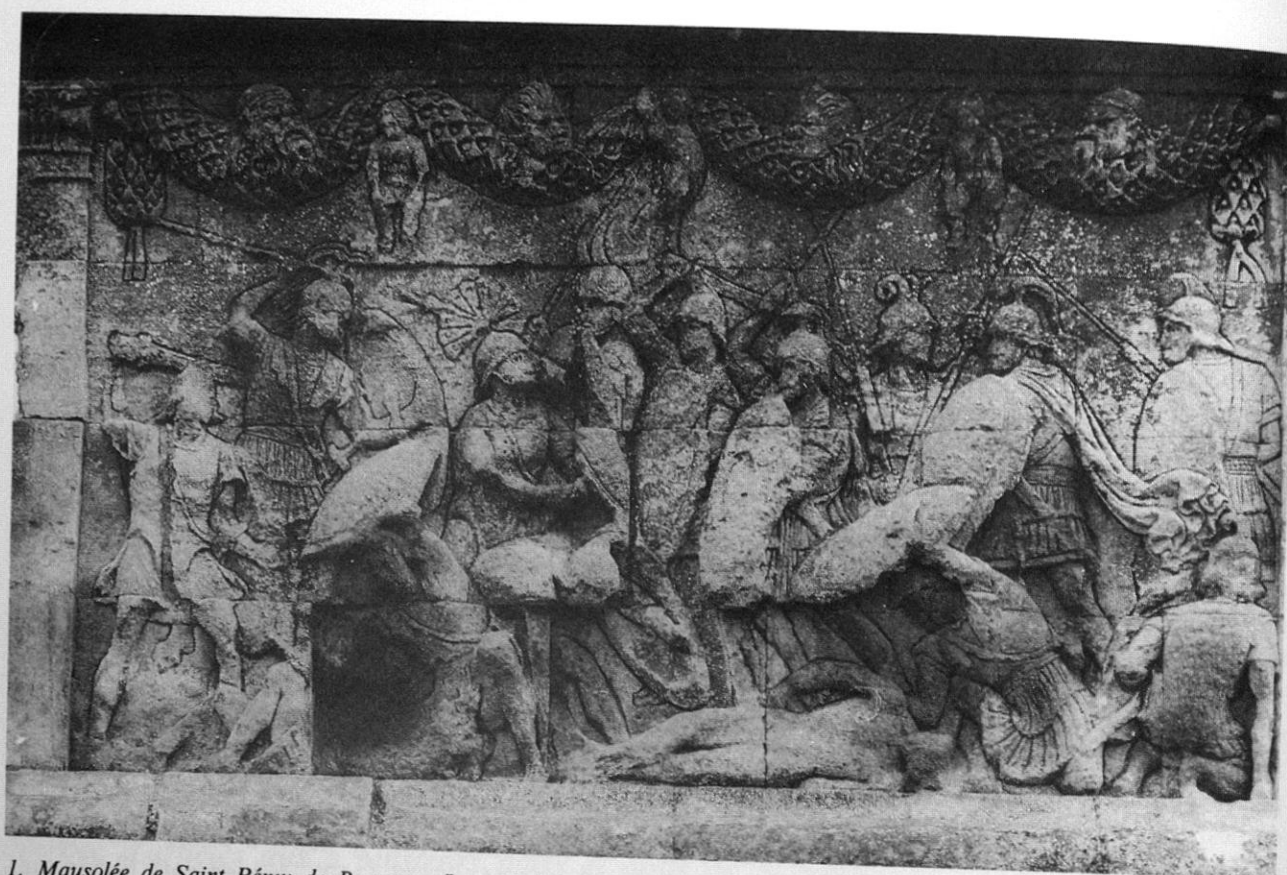
par François CHAMOUX

Il y a trente ans, dans un article qui est passé inaperçu¹, je posais la question : peut-on parler d'un art plastique romain ? J'entendais par là revendiquer au bénéfice de la tradition grecque certaines innovations que l'opinion commune des archéologues, depuis Franz Wickhoff² et Eugenia Strong³, attribue à l'intervention du goût romain et d'une tradition proprement italique, qui aurait été étrangère à la Grèce. Ces innovations sont essentiellement au nombre de trois : la représentation d'événements historiques, le rendu de l'espace et de la profondeur (ce que les Allemands appellent *Räumlichkeit*) dans le bas-relief et dans la peinture, enfin le réalisme dans le portrait. En quelques pages, je démontrerais ce que tout helléniste familier avec les divers aspects de l'art grec sait parfaitement, c'est-à-dire que si, à la fin de la République et sous le haut-Empire, les artistes grecs et gréco-orientaux qui se sont mis au service des nouveaux maîtres du monde méditerranéen ont été conduits, pour répondre à la demande de leur clientèle, à développer dans leurs ouvrages des tendances qui étaient relativement moins sensibles dans ceux de leurs prédécesseurs, il ne s'agissait en fait nullement d'innovations, et moins encore de ruptures avec les traditions esthétiques et techniques léguées par leurs ancêtres.

Aux quelques exemples que j'avais alors choisis pour illustrer mon propos, il serait facile d'en ajouter un grand nombre, qui rendraient la démonstration plus évidente encore. L'apparition des représentations historiques dans l'art grec remonte aux origines. Laissons de côté les étonnantes compositions des fresques d'Akrotiri à Théra⁴ qui datent du XVI^e siècle avant J.-C., puisque leur interprétation reste sujette à discussion. En revanche, dès l'époque d'Homère, qui est aussi celle de la céramique géométrique dite « mûre » (seconde moitié du VIII^e siècle), les scènes de combat si animées et les défilés de guerriers et de chars qui décorent amphores monumentales et grands cratères exécutés dans les ateliers attiques sont directement inspirées par une réalité contemporaine qu'on ne cherchait pas

à transposer dans le domaine du mythe⁵. L'inspiration familière, constante dans la peinture de vases attique, à côté des thèmes religieux ou légendaires, montre que les artistes avaient les yeux ouverts sur la réalité quotidienne. Les collaborateurs de Phidias ont sculpté en haut des murs du Parthénon la vivante image d'une cérémonie bien réelle, avec magistrats, porteuses d'offrandes, animaux de sacrifice, cavaliers et chars. Les peintres du V^e et du IV^e siècle illustrèrent sur les murs des portiques d'Athènes, au Poecile, à la stoa de Zeus Eleuthérios, la bataille de Marathon (499), celle d'Oinoé (457 ?) ou celle de Mantinée (362), événements historiques récents ou tout-à-fait contemporains. La lecture de Pausanias, dans sa description de l'Attique au livre I de la *Périégèse de la Grèce*, fournit nombre d'indications sur ces grandes fresques qu'on admirait encore à l'époque des Antonins⁶. Quand les héritiers d'Alexandre le Grand firent placer des tableaux évoquant sa maison militaire, ses armées et ses flottes sur le somptueux char funèbre qui transportait la dépouille royale⁷, ils ne proposaient aux artistes aucune tâche qui ne leur fût familière de longue date. La peinture hellénistique, qui a aimé les représentations de batailles, comme la fameuse *Bataille d'Alexandre* dont une mosaïque de Pompéi garde le souvenir fidèle⁸, n'a fait que se conformer à cette tradition : à l'époque romaine, il n'y avait dans ce domaine plus rien à inventer.

Le problème de la représentation de l'espace et de la profondeur est un faux problème. La suggestion d'une troisième dimension est inhérente à toute représentation sur un plan, peinture ou gravure, ou liée à un plan, comme dans les bas-reliefs. Par définition, l'artiste doit alors user de subterfuges pour donner au spectateur l'impression du volume. Quand il est habile, il parvient à suggérer l'existence de plans successifs, s'étendant plus ou moins loin au delà de celui sur lequel il a travaillé. Certes le souci d'éviter toute confusion peut le conduire à privilégier le devant de la scène et à négliger l'ar-



1. Mausolée de Saint-Rémy de Provence. Bas-relief du socle, côté Ouest (fin du I^{er} siècle avant J.-C.). Scène de bataille, représentant probablement le combat des Grecs et des Troyens autour du corps de Patrocle. Contrairement à une opinion répandue, il ne s'agit nullement d'une scène guerrière où interviendraient des Romains. Le sculpteur s'est inspiré d'une peinture hellénistique. L'armement est grec (boucliers ronds, épée portée à gauche). L'étagement des figures et les raccourcis, ainsi que la multiplication des plans, sont caractéristiques de la grande peinture grecque (cliché Arch. Photog.).

rière-plan. Mais dès que le sujet le réclame, il se dégage de cette contrainte et n'hésite pas à étendre en profondeur le champ de sa représentation. Dessinateurs et sculpteurs l'ont fait dès l'époque archaïque, se montrant habiles à figurer une troupe en marche sur plusieurs rangs de profondeur ou une colonne d'animaux déambulant côte-à-côte⁹. Les très nombreuses images de quadriges vus de profil dédoublent l'attelage en deux paires légèrement décalées l'une par rapport à l'autre : les deux chevaux extérieurs devancent d'une demi-tête les chevaux timoniers¹⁰. On compte ainsi cinq plans successifs en profondeur, marqués par les quatre chevaux et par le timon qu'on aperçoit entre eux : n'est-ce pas donner au spectateur le sentiment de l'espace ?

Quant aux vastes scènes de bataille ou à celles qui font intervenir beaucoup de personnages, elles peuvent être organisées de deux façons différentes. Tantôt l'artiste emploie une sorte de perspective cavalière en étagant les personnages, qui sont censés se tenir sur un terrain en déclivité par rapport au spectateur. C'est le procédé inventé par le peintre Polygnote de Thasos pour ses compositions murales de la *lesché* (salle de réunion) des Cnidiens à Delphes, que Pausa-

nias décrit en grand détail¹¹. Cette disposition était promise à une belle fortune puisqu'elle resta en usage dans la peinture de vases à figures rouges, chaque fois que le tableau devenait complexe, tant en Attique que sur les grands cratères de la céramique apulienne¹². Au début de notre ère, les reliefs monumentaux qui décoraient le socle du Mausolée des *Julii* à Saint-Rémy-de-Provence (fig. 1) et qui s'inspirent étroitement de la grande peinture hellénistique¹³, puis les colonnes historiées et les sarcophages des II^e et III^e siècles utilisent le même artifice de l'étagement des figures. Peintres et mosaïstes le transmettront aux artistes byzantins, qui en firent l'usage canonique que l'on sait.

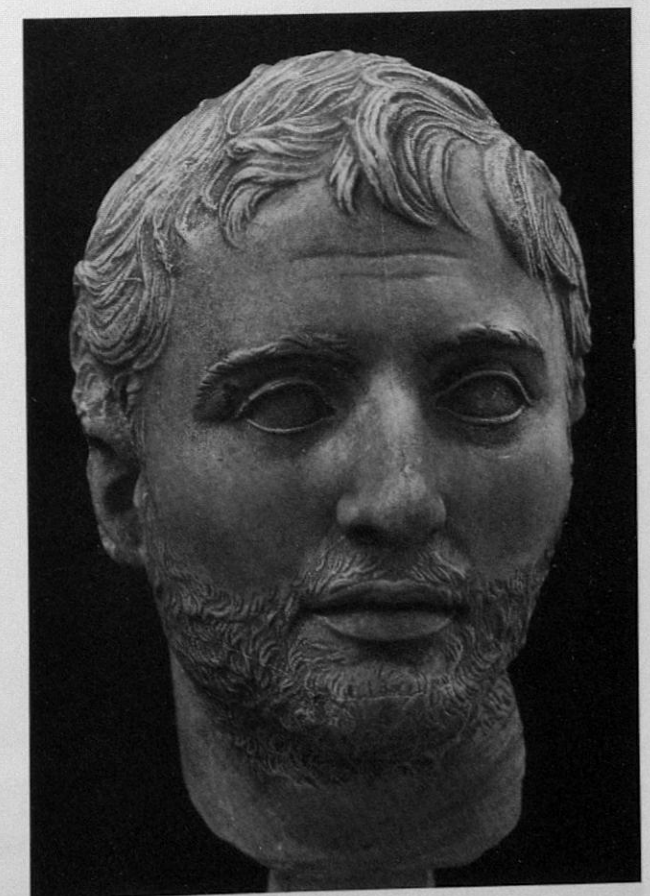
L'autre méthode, qui paraît avoir particulièrement séduit les peintres grecs à partir du IV^e siècle avant J.-C., joue davantage avec la difficulté et fait apparaître les plans successifs sans chercher à étager les personnages. Elle suppose beaucoup d'habileté technique pour éviter la confusion. Mais l'exemple de la *Bataille d'Alexandre*, cité plus haut, montre avec quelle virtuosité le problème pouvait être résolu dès le début de l'époque hellénistique, puisqu'il y a de

bonnes raisons pour attribuer l'original que reproduit cette mosaïque au peintre Philoxénos d'Erétrie¹⁴, à l'époque de Cassandre de Macédoine, dans les dernières années du IV^e siècle. Il n'y a donc pas lieu d'en attribuer la découverte à l'influence de Rome.

Reste la troisième innovation que le goût romain aurait introduite dans l'art, à savoir le réalisme du portrait. Là aussi, il convient d'éviter les simplifications abusives. On ne niera certes pas que les artistes grecs aient eu d'abord tendance, en reproduisant les traits des individus, à leur donner la valeur d'un type, et par conséquent à les idéaliser. Les débuts de la sculpture funéraire, au VI^e siècle avant J.-C., montrent bien que les statues ou les reliefs dressés sur les tombes ne visent pas à reproduire fidèlement les traits du défunt. Ils évoquent sa personne sous une forme idéale, dans la plénitude de sa force, de sa jeunesse et de sa beauté, même s'il s'agit d'un vieillard ou d'une personne laide : l'inscription, qui donne le nom, suffit à personnaliser la représentation, qui a donc la valeur d'un signe¹⁵. Mais il n'est pas vrai pour autant que les Hellènes aient été insensibles à l'apparence des individus ni incapables de la rendre avec une extrême fidélité. Le buste de Thémistocle découvert à Ostie¹⁶, avec ses traits rudes et hautains, si personnels, remonte à un original contemporain des dernières années de l'homme d'État (vers 465-460). Ses enfants consacrèrent dans le Parthénon, selon Pausanias¹⁷, un portrait peint de leur père : il n'y a pas de raison de douter que ce portrait fût ressemblant. Les exemples de visages nettement individualisés sont légion dans l'art hellénistique¹⁸. Les monnaies reproduisent le profil des souverains si fidèlement qu'on peut parfois les voir évoluer avec l'âge¹⁹. Certaines nous rendent la laideur expressive du modèle, comme pour Philétaire de Pergame ou pour les rois-condottieri de Bactriane²⁰. Les sculpteurs qui avaient su fixer les traits de Platon, de Démosthène ou de Ménandre²¹, du Romain Flamininus (fig. 2 et 3) à Delphes²², de tant de philosophes aux visages si divers²³, ou du personnage inconnu de Délos dit « Tête de la Palestre »²⁴, à l'expression étrangement pathétique, étaient parfaitement préparés aux tâches qu'allait leur proposer la clientèle des grandes familles romaines, désireuses de conserver dans leurs galeries d'images les effigies ressemblantes de leurs parents illustres. Là aussi, ni innovation, ni rupture, mais simplement l'évolution normale d'un art qui, après avoir répondu aux besoins de la société dans les cités grecques et à ceux des monarchies hellénistiques, n'a éprouvé aucune diffi-



2. et 3. Portraits du général romain T. Quinctius Flamininus. Le beau portrait en marbre (reproduit ici d'après un moulage) découvert à Delphes a été identifié grâce au rapprochement avec une émission de monnaies d'or faite par Flamininus en Grèce après sa victoire de Cynoscéphales (197 avant J.-C.), où son profil figure au droit et son nom au revers (cliché Giraudon). Sur la monnaie (coll. privée britannique, cliché Bibl. nat.) comme pour la statue en marbre (musée de Delphes), le graveur et le sculpteur grecs ont montré leur aptitude à saisir et à rendre les traits d'un individu.



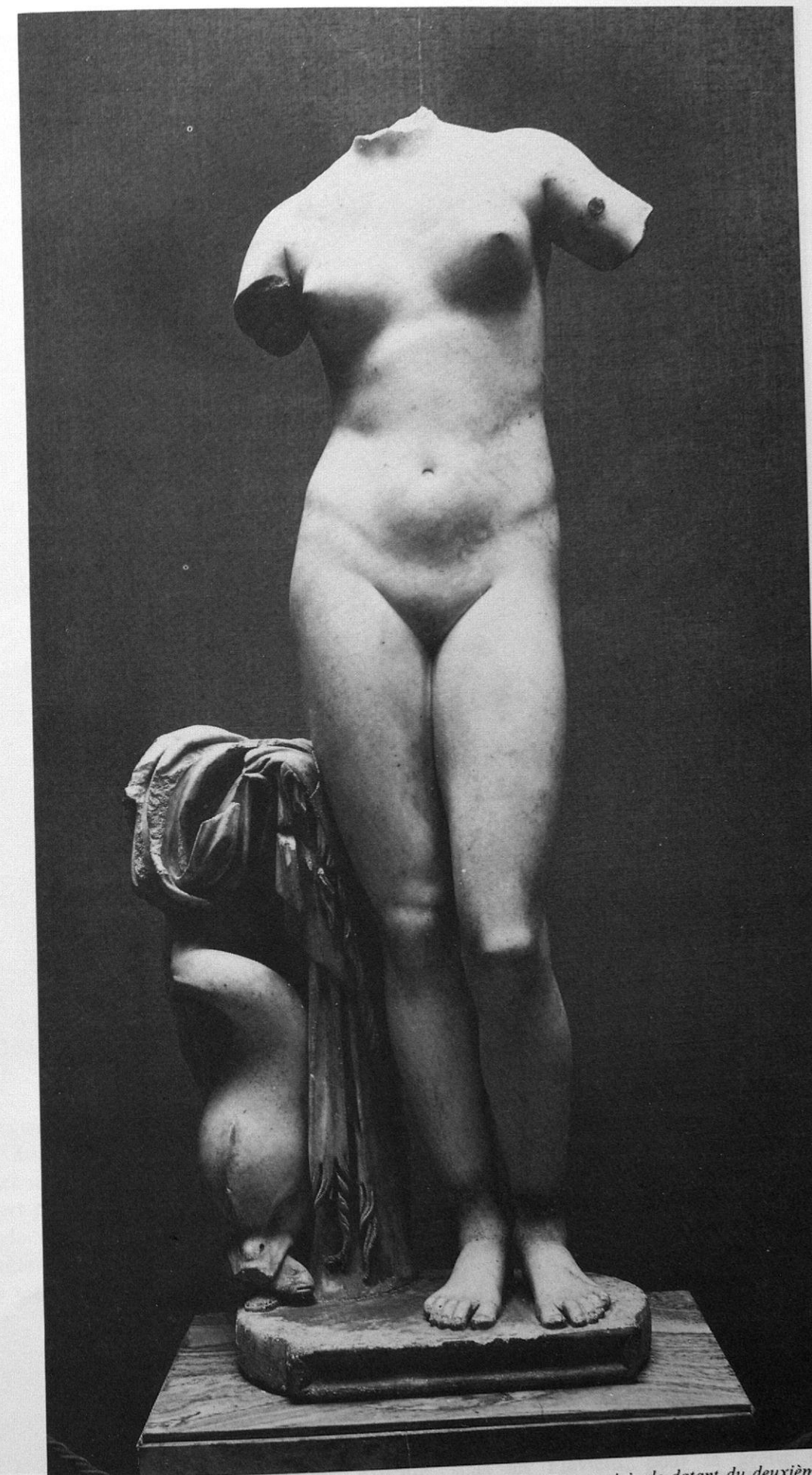
culté à satisfaire les goûts des nouveaux maîtres du monde et à exécuter les programmes qu'à leur tour ils étaient amenés à définir.

On a scrupule à répéter ainsi, après tant d'années, des vérités aussi évidentes. Mon excuse est qu'elles sont trop souvent encore perdues de vue par les spécialistes de l'art dit « romain », expression qu'il vaudrait mieux remplacer par « art de l'époque impériale ». Cette indication purement chronologique aurait l'avantage de ne pas déformer fallacieusement la composante ethnique d'un art qui, pour l'essentiel, représente l'extension géographique et le développement dans le temps de l'art hellénistique, héritier de la tradition grecque. Les Romains eux-mêmes le savaient bien, qui, par la voix de leurs plus grands poètes, Virgile et Horace, ont proclamé bien haut qu'ils laissaient aux Hellènes la primauté dans le domaine de l'art²⁵. De fait, en grande majorité, si l'on s'en tient au témoignage des auteurs et des signatures conservées, les artistes qui travaillaient à Rome et dans l'Empire portaient des noms grecs, qu'il s'agisse de Grecs authentiques ou de provinciaux hellénisés. Naturellement, au cours des siècles, tant dans la capitale que dans les provinces, beaucoup d'ateliers se sont constitués avec des artisans du lieu : mais ils ont recueilli les traditions techniques et iconographiques des Grecs en les adaptant aux besoins locaux. Le phénomène est analogue à ce qui s'était produit à l'époque hellénistique en Anatolie, en Syrie ou en Thrace, comme auparavant en Libye, en Italie méridionale ou en Sicile. Dans ces régions l'emprise hellénique était complète depuis les origines de la colonisation et nul ne parlerait d'un art libyen, messapien ou sicule pour désigner les monuments de Cyrène, de Tarente ou de Syracuse.

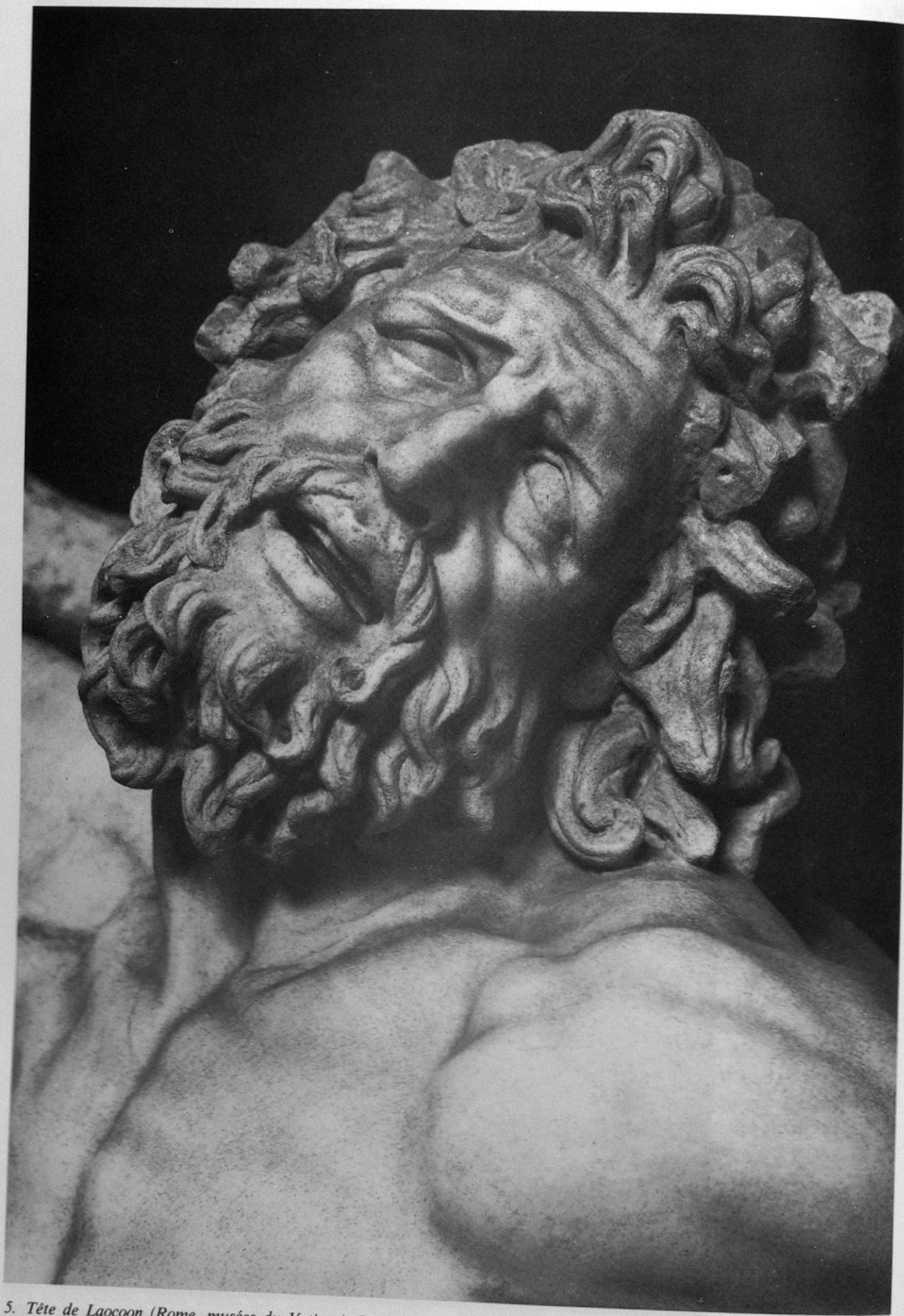
Rendons donc à la Grèce ce qui lui revient et que les Romains éclairés ne lui contestaient nullement. Leur mérite fut d'utiliser à leur profit les talents reconnus du peuple hellène qu'ils avaient vaincu. Mais quand Rubens travaillait pour Henri IV, il n'en restait pas moins un peintre flamand. Il en est de même pour les sculpteurs grecs ou orientaux hellénisés qui ont somptueusement orné la Rome impériale. Au service de leurs nouveaux clients, qui avaient d'ailleurs très largement adopté les goûts et la sensibilité esthétique des Grecs, ils ont mis leur savoir-faire, nourri d'anciennes recettes d'atelier, tours de main, poncifs, modèles empruntés aux maîtres d'autrefois, mais aussi une capacité d'innovation dont ils avaient donné mainte preuve dans le passé.

En rétablissant cette continuité, que les tenants plus ou moins conscients d'un nationalisme italien rétrospectif se refusent à admettre, on ne cherche pas (ce serait absurde !) à satisfaire un autre chauvinisme propre à chatouiller, pour reprendre l'expression d'un historien qui se plaît aux formules tranchantes, « l'orgueil d'un professeur de grec ». Il s'agit seulement de rendre intelligible l'évolution de l'art dans la Méditerranée classique, depuis ses origines mycéniennes jusqu'à l'éclosion de la civilisation byzantine. La notion d'un art « romain », si on la charge d'un contenu ethnique, introduit dans cette évolution un élément perturbateur qui la rend peu compréhensible : c'est méconnaître l'importance et la richesse des expériences multiples qui ont enrichi l'art grec classique, et plus encore hellénistique, et qui interdisent de le réduire à une sorte d'académisme prisonnier de canons traditionnels. L'intervention de la clientèle romaine n'a pas infléchi le développement des ateliers hellénistiques. Elle leur a ouvert de nouveaux marchés, elle leur a permis de rayonner davantage encore, en particulier dans les provinces occidentales, Gaule, Espagne, Maghreb. Certes cette extension à l'ensemble du monde organisé par Rome eut de grandes conséquences, mais elle n'a pas entraîné de révolution. L'art impérial prolonge directement l'art hellénistique.

Avec lui, nous avons affaire à un nouveau chapitre de l'art grec, chapitre passionnant et multiforme où l'on retrouve, comme à l'époque hellénistique, des tendances diverses, marquées ici ou là par les goûts locaux. Encore faut-il reconnaître que ceux-ci n'ont pas l'originalité que les modernes sont portés à leur attribuer un peu naïvement. Parce que notre époque s'est entichée du primitivisme conscient de certains artistes contemporains, des déformations calculées d'un Picasso et des défis provocants lancés par les abstraits à la tradition classique, on a trop aisément considéré les maladresses des artisans provinciaux dans l'Antiquité comme la manifestation d'une sensibilité esthétique particulière. Lourde erreur, à mon sens, qu'une connaissance plus étendue et plus objective des productions locales à travers l'Empire permet de dissiper. On a eu le tort de confondre la gaucherie avec le style. En réalité les simplifications, les procédés sommaires qui éliminent les raffinements et les nuances ne représentent pas le résultat d'une recherche délibérément orientée dans un autre sens que l'art grec. Ils traduisent seulement une incapacité à maîtriser pleinement la technique indispensable pour reproduire correctement les modèles. Faute d'y parvenir, il fallait bien n'en



4. La Vénus de Cyrène (Rome, musée national des Thermes). Œuvre originale datant du deuxième quart du I^{er} siècle de notre ère, elle est toute baignée de la sensualité qu'avaient exprimée splendidement les sculpteurs hellénistiques, dans la ligne de Praxitèle (cliché Uffizio Scavi Cirene).



5. Tête de Laocöon (Rome, musées du Vatican). Le fameux groupe de Laocöon et de ses fils se débattant contre de monstrueux serpents est désormais bien daté de l'époque des Flaviens (vers 70-80 après J.-C.). C'est un parfait exemple de baroque, dans la ligne des sculpteurs du grand autel de Pergame (cliché Alinari).



6. Autel des Douze Dieux (Musée du Louvre). Sur les trois faces de l'autel, les douze Olympiens sont répartis quatre par quatre au registre supérieur. En-dessous dansent de gracieuses jeunes femmes. Le style est typique du maniérisme archaïsant qui représente une des tendances de la sculpture grecque depuis la fin de l'époque hellénistique. L'œuvre date du règne de l'empereur Hadrien (cliché Giraudon).

conserver que ce qu'on était en mesure d'imiter. La ligne prenait alors le pas sur le volume, la complexité du réel se réduisait au signe. C'est là un trait de tout art populaire ou enfantin, non la marque d'un style original. C'est pourquoi on découvre d'étranges parentés entre les productions barbares ou semi-barbares des diverses provinces, quelles que fussent les ethnies qui les occupaient. Il existe une communauté des arts maladroits, comme il en est une de l'art hellénisé qu'apprécie la classe dirigeante dans l'ensemble de l'Empire. Ne mettons pas au crédit du goût de tel ou tel peuple périphérique ce qui reflète seulement la formation insuffisante de ses artistes !

En revanche, dès lors que la filiation directe

entre l'art hellénistique et l'art de l'époque impériale a été reconnue, celui-ci peut être étudié dans une juste perspective. Comme à l'époque précédente, on y discerne des courants multiples qui en dérivent directement. Il y a une tradition académique, fort brillante au siècle d'Auguste et qui, plus tard, s'épanouit à l'époque d'Hadrien, non sans une saveur particulière (fig. 4). A côté, un courant baroque, violemment expressionniste, prolonge l'art « de Pergame » : le chef d'œuvre en est le *Laocöon* (fig. 5) qui décorait le palais de Titus, ainsi que le groupe d'Ulysse et de Scylla que les mêmes sculpteurs rhodiens ont exécuté, sous les Flaviens, pour la grotte de Sperlonga, au nord de Gaète. On distingue enfin un courant maniériste et archaïsant (fig. 6) dont

un travail récent, encore inédit²⁶, suit le développement depuis son origine à l'époque classique jusqu'à celle des Antonins. Entre les productions des divers ateliers, des influences se croisent à l'occasion. Cet art complexe et bien vivant, entretenu par l'abondance et la variété de la demande, aboutit, dans le courant du III^e siècle après J.-C., au style de la Basse-Antiquité, à la fois intellectuel et savoureux, qui apparaît déjà sous les Sévères, avec le décor de l'arc *quadrifrons* de Leptis Magna, sur certains sarcophages et dans la mosaïque à figures. C'est

de là que sortira le premier art byzantin, qui doit donc être tenu pour la suite naturelle de l'art grec antique, dont l'évolution n'avait jamais été interrompue en dépit de son extraordinaire extension territoriale. Ainsi se laisse appréhender au long de trente siècles d'histoire, depuis ses origines vers le XVI^e siècle avant notre ère jusqu'à la prise de Constantinople en 1453, un phénomène culturel qui s'inscrit dans la longue durée, avec une ampleur et une continuité exceptionnelle.

François CHAMOUX

NOTES

1. *L'information d'histoire de l'art*, II (1957), p. 95-110. J'ai repris l'essentiel de cette démonstration dans un chapitre de R. Huyghe, *L'art et l'homme* (Paris, 1957), p. 341-350.

2. F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, 1895.

3. E. Strong, *Roman Sculpture* (1907-1911) et *La scultura Romana* (Florence, 1923-1926).

4. H. Van Effenterre, *Les Egéens* (Paris, 1986), p. 100 sq.

5. J'ai étudié deux fois ces peintures de vases : *Revue archéologique*, 1945, I, p. 55-97 ; *International Homeric Symposium 1969* (Athènes, 1970), p. 26 sq. Cf. ma *Civilisation grecque archaïque et classique* (ed. major, Paris, 1963), ill. 28.

6. Pausanias, I, 5, 3 (Zeus Eleutherios) ; 15, 1-3 (Poecile). Tous les textes concernant les peintres grecs sont commodément rassemblés dans le *Recueil Milliet* compilé par A.J. Reinach et récemment réédité par A. Rouveret (Paris, 1985).

7. Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XVIII, 27 (voir l'éd. et le commentaire de P. Goukowsky, CUF, Paris, 1978).

8. La bibliographie est surabondante. Voir ma *Civilisation hellénistique* (ed. major, Paris, 1981), p. 39, 488 et pl. coul. I.

9. *Fouilles de Delphes*, IV, 5, *L'Aurige*, p. 23.

10. *Civil. grecque...*, ill. 38 et 62.

11. X, 25, 2-31, 11 = *Recueil Milliet*, 107 a et b.

12. *Civil. grecque...*, ill. 166. Un bel exemple a été récemment publié par H. Metzger, dans *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei* (Mél. K. Schauenburg), Mayence (1986), p. 159-163.

13. H. Rolland, *Le Mausolée de Glanum*, XXI^e Suppl. à *Gallia*, 1969. Pour l'interprétation, cf. F. Chamoux, *CRAI*, 1945, p. 177-183, et *Actes du Colloque sur les influences helléniques en Gaule* (Dijon 1958) p. 31 sq.

14. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 110 = *Recueil Milliet*, 345.

15. La dissertation de Chr. Karouzos, Περικαλλῆς ἀγάλμα, dans *Epitymbion Tsountas* (Athènes, 1940) reste à ce sujet l'étude la plus approfondie.

16. *Civil. Grecque...*, ill. 43.

17. I, 1, 2.

18. *Civil. hellénistique*, p. 243 (portraits monétaires) ; 410-411 (le genre du portrait), avec les illustrations correspondantes.

19. *Ibid.*, ill. 40-41 (Antiochos IV).

20. *Ibid.*, ill. 31 (Philétaire), 45 et 46 (Antimaque et Eucratides de Bactriane).

21. *Civil. grecque...*, ill. 165 et 170 ; *Civil. hellénistique*, ill. 206. Voir aussi G.M.A. Richter, *Portraits of the Greeks*, 2^e éd. révisée, Londres, 1983.

22. *Civil. hellénistique*, ill. 38. Cf. *Bull. de Corr. hellénique*, 89 (1965), p. 219-224.

23. *Civil. hellénistique*, ill. 199-205.

24. Ch. Picard, *Mon. Piot*, 24 (1920), p. 83-100 ; *Guide de Délos* (École française d'Athènes), 3^e éd., p. 195, fig. 61.

25. Virgile, *Enéide*, VI, 847 sq. ; Horace, *Épîtres*, II, 1, 156 sq.

26. M.-A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante*, thèse de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 1986, à paraître dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*.

L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)

par Jean HUBERT

L'action personnelle de Robert le Pieux (996-1031) comme bâtisseur et rénovateur de sanctuaires a été célébrée par les contemporains du souverain, aussi bien par son biographe Helgaud que par le moine Odorannus de Sens¹. Elle apparaît à bon droit comme l'une des manifestations de cette ardeur générale pour la reconstruction des églises qui s'amorce aux alentours de l'an mil, comme en témoignent une phrase un peu trop célèbre de Raoul Glaber² et, plus encore, les statistiques que l'on peut dresser d'après les annales et les chartes, mais dont il ne reste qu'assez peu de traces dans les monuments eux-mêmes. Le règne de Robert II coïncide, en effet, avec un tournant de l'histoire architecturale qui comporte encore beaucoup d'inconnues. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est du moins possible de recenser, de décrire et de comparer ce qui subsiste en tout ou en partie, de faire la part des héritages et des survivances, d'apprécier les innovations qui contribuèrent à l'avènement du premier âge roman. C'est ce que je tenterai de faire, en partant de l'étude de quelques édifices situés entre la Loire moyenne et la Seine, dans une région qu'avaient éprouvée à des degrés divers les invasions normandes, et qui représente une zone vitale à l'intérieur de l'espace capétien³.

Les hasards de l'histoire et de la géographie ont fait que les régions qui, en France, eurent le plus à souffrir des destructions, de l'insécurité, de la difficulté des communications et de l'amointrissement des patrimoines ecclésiastiques — accompagnement ou séquelle des invasions —, furent précisément celles qui avaient le plus bénéficié des effets de la renaissance carolingienne. En même temps que l'on y observe le déclin de l'art de cour, qui avait constitué un élément essentiel de la création, la pratique de l'architecture traduit une coupure très nette. Coupure qui a eu pour résultat d'obliger les architectes et les artistes à s'engager dans des voies toutes nouvelles, pour adapter au mieux les

édifices sacrés à l'évolution de la vie religieuse et sociale. Les contemporains n'eurent peut-être pas une conscience précise des transformations qui s'accomplissaient sous leurs yeux. Du moins, dans leurs témoignages écrits — délivrés pour la plupart assez tardivement, c'est-à-dire aux alentours du milieu du XI^e siècle —, se révèlent-ils sensibles à la qualité des réalisations de leur temps, à leurs dimensions plus imposantes, à l'habileté de leurs bâtisseurs, progrès qu'ils opposent avec insistance à la vétusté ou aux ruines des bâtiments que les constructions nouvelles étaient appelées à remplacer⁴.

Même dans les territoires atteints par les invasions dans le nord et l'est de la France, des éléments d'architecture perfectionnés à l'époque carolingienne (le chapiteau de pierre et la modénature, le pilier cruciforme, les divers types de voûtes destinées à couvrir de petits espaces, l'arc diaphragme), des plans et des structures (la chapelle polygonale d'Aix, la crypte développée, le plan d'église à rotonde orientale, la façade encadrée de tours, la tour-lanterne, l'avant-nef) seront continués à l'époque romane. D'autre part, des régions privilégiées avaient été préservées de la coupure : une partie de la Rhénanie et l'ouest de l'Allemagne, ainsi qu'une partie du centre-est et du sud de la France et que la Catalogne. A vrai dire, ces dernières contrées méridionales, à l'exception des marches d'Espagne, n'avaient été que très faiblement pénétrées par la renaissance carolingienne. Au contraire, les pays germaniques, qui en avaient été fortement imprégnés, restent fidèles, dans l'ensemble, aux principes de l'architecture carolingienne : couverture de charpente, absence de décor extérieur, églises à sanctuaires opposés avec des avant-corps massifs. L'art de l'orfèvrerie, l'art de l'ivoire et l'art du bronze continuent d'être pratiqués à l'époque ottonienne comme ils l'avaient été à l'époque carolingienne.

Parmi les régions touchées par les Normands, la vallée de la Seine et la région parisienne

La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéôn

par Cyril MANGO

En 1964 la Collection de Dumbarton Oaks acquit trois fragments d'une croix byzantine ou plutôt trois fragments d'une mince feuille d'argent ayant appartenu au revêtement d'une (?) croix. Le fragment qui correspond au bras supérieur de la croix représente, en nielle, l'empereur Constantin devant le pape saint Silvestre ; celui de gauche le miracle de Chônai ; celui de droite l'apparition de saint Michel à Josué (fig. 1 et 2). D'où venait cet objet ? Il s'agissait d'un don de la part de John S. Thacher, directeur du même Institut. On ne nous dit pas où il l'avait trouvé, mais il est permis de supposer qu'il l'acheta chez son fournisseur préféré, qui était Georges Zakos, installé à cette époque au Grand Bazar d'Istanbul.

Trois ans plus tard le regretté Romilly Jenkins et M. Ernst Kitzinger publiaient une étude qui fit sensation dans laquelle ils affirmaient que la croix daterait de l'an 1057 précisément ; qu'elle avait été confectionnée par le patriarche Michel le Cérulaire dans un but de propagande ; que l'image de Constantin et de Silvestre signifiait la soumission de l'autorité impériale à celle du patriarche ; le miracle de Chônai la victoire remportée par le même patriarche sur l'hérésie romaine (symbolisée par le torrent qui menaçait d'engloutir l'église bien connue de l'archange) ; l'apparition à Josué l'introduction, par les soins de Cérulaire, d'Isaac Comnène à Constantinople, couronné empereur le 1^{er} septembre 1057.¹ A ma connaissance, seul André Grabar s'est élevé, et ceci assez énergiquement, contre cette théorie.² Malheureusement il n'a pas été entendu. Même une spécialiste aussi avisée que Mlle A. Bank semble avoir accepté la « démonstration » de Jenkins (M. Kitzinger n'étant responsable que du commentaire archéologique).³ Et la croix de Cérulaire continue à être mentionnée comme telle dans les manuels.⁴

A prime abord la théorie de Jenkins paraît bien séduisante et il faut avouer que les textes contemporains qu'il cite, surtout ceux de Psellos,

sont très suggestifs. Il néglige cependant de nous expliquer (en admettant qu'il s'agit bien d'une démarche de propagande ou d'une « affiche » selon l'expression de M. Kitzinger) de quelle façon cet objet de dimensions assez modestes était exposé afin d'attirer l'attention du public. Était-il destiné à être porté en procession par le clergé de Sainte-Sophie ou à être dressé sur l'autel de la cathédrale ?

Il convient de commencer par l'objet même en tant qu'objet. La « croix de Cérulaire » appartient à une catégorie de grandes croix dites processionnelles dont on connaît aujourd'hui plusieurs exemples sans parler des représentations figurées dans des manuscrits et des peintures murales. La série commence à l'époque paléochrétienne pour descendre jusqu'à la fin de l'Empire byzantin. Elle comporte des croix de différentes dimensions, quelques unes dépassant 1 m de haut, telle la croix dite d'Antioche (VI^e siècle), actuellement au Metropolitan Museum de New York (1,49 m sur 0,95),⁵ celle du Mont Sinai (VI^e siècle), qui est en bronze (1,04 m sur 0,79),⁶ celle de Lavra (X^e siècle) en lames d'argent (1,02 m sur 0,73).⁷ D'autres sont assez petites.⁸ La plupart varient entre 0,40 m et 0,60 de hauteur. Quelques unes renfermaient des reliques.⁹ Plusieurs présentent sur le bras transversal des trous ou des anneaux pour la suspension de *pendilia*, telles les lettres *alpha* et *omega*.¹⁰ On s'est demandé si les très grandes croix étaient effectivement processionnelles ou si elles étaient fixées en permanence, par exemple sur l'entablement de la clôture du sanctuaire,¹¹ derrière l'ambon ou ailleurs. Pour notre part, nous nous garderons d'établir des distinctions trop rigides. Un texte du VII^e siècle nous renseigne sur une croix en or offerte par un parent de l'empereur Phocas au monastère de Saint-Théodore de Sykéôn. Elle contenait plusieurs reliques et était destinée tant aux processions qu'à la vénération (ἐπὶ τῇ χρυσῇ τῆς τε λιτῆς καὶ τῆς προσκυνη-σεως).¹²

115. Le texte d'Helgaud relatif à la construction et à la dédicace de Saint-Aignan a été transmis sous deux formes : le manuscrit d'auteur (Bibl. vaticane, Reg. lat. 566) et un feuillet isolé (Bibl. vat., Reg. lat. 585, fol. 58) dans lequel L. Auvray voulait reconnaître un fragment d'annales de Fleury utilisé par Helgaud et que R.-H. Bautier identifie à un brouillon de l'auteur.

37. Cet emploi de *altus*, est courant dans la latinité classique : *in altiorum locum pervenire* (Cicéron), « arriver à une situation plus élevée ».

38. Sur le fol. 58 du manuscrit Vat. Reg. lat. 585, ces précisions ont été ajoutées dans des blancs ménagés pour les recevoir (R.-H. Bautier, éd. citée d'Helgaud, p. 38).

39. Pour Éliane Vergnolle (*Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du X^e siècle*, Paris, 1985, p. 141), ce passage signifie que « l'église comportait deux niveaux, celui du bas — la crypte — possédant un autel dédié à saint Aignan et un autre à saint Benoît ».

40. Sur la cathédrale de Clermont, M. Vieillard-Troiekourov, *La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e siècle*, dans *Cahiers archéologiques*, XI, 1959, p. 119-247. Je me rallie au prudent constat établi par M. Durliat (*L'art roman*, Paris, 1982, p. 66).

41. Helgaud, *Vie de Robert le Pieux*, 24, éd. citée, p. 116.

42. Raoul Glaber, *Les cinq livres de ses histoires*, III, IX, 40, éd. citée, p. 89.

43. Docteur F. Lesueur, *Saint-Aignan d'Orléans. L'église de Robert le Pieux*, dans *Bulletin monumental*, t. 115, 1957, p. 169-206.

44. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 141-152.

45. J. Hubert, *La vie commune des clercs et l'archéologie*, dans *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, Milan, 1962, t. I, p. 98, n. 24, repris dans *Arts et vie sociale*, p. 133 ; id., *Observation sur la destination et la date de la crypte de Saint-Aignan d'Orléans*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1971, p. 134. Voir aussi les arguments développés par P. Rousseau, *La crypte de l'église Saint-Aignan d'Orléans*, dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, 1975, p. 454-473.

46. M. Aubert, *Saint-Benoît-sur-Loire*, dans *Congrès archéologique, Orléans, 1930*, Paris, 1931, p. 569-656.

47. Voir, par exemple, les réserves émises par R.-H. Bautier, *Le monastère et les églises de Fleury-sur-Loire*, dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 9^e série, t. IV, 1968, p. 152.

48. André de Fleury, *Vie de Gauzlin*, 44, éd. citée, p. 80.

49. M. Aubert, *art. cit.*, p. 41.

50. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 198-199 ; M. Durliat, *op. cit.*, p. 134.

51. É. Vergnolle, *op. cit.*, p. 150-152.

52. Arch. nat., N^{III} Loiret, 1^e.

53. R.-H. Bautier invoque (*art. cit.*, p. 84-85), à l'appui de la fonction militaire de la tour de Gauzlin, un passage d'André de Fleury rapportant les hostilités effectives qui opposèrent les hommes de l'évêque d'Orléans aux défenseurs de l'abbaye (*Vie de Gauzlin*, 18, éd. citée, p. 52).

54. J. Hubert, *Chapiteau de l'église de Dyé*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1945-1947, p. 48-50, repris dans *Nouveau recueil d'études d'ar-*

chéologie et d'histoire, Genève-Paris, 1985 (*Mémoires et documents publiés par la Société de l'École des chartes*, XXIX), p. 529-531.

55. Y. Sassier, *Recherches sur le pouvoir comtal en Auxerrois, du X^e au début du XIII^e siècle*, Auxerre-Paris, 1980, p. 33-41. Je ne cite ici que pour mémoire l'article de P. de Truchis, *L'architecture de la Bourgogne française sous Robert-le-Pieux* (*Bulletin monumental*, t. 80, 1921, p. 5-37), car l'auteur pose en axiome que les progrès accomplis par l'architecture en Bourgogne dans le cours du XI^e siècle n'ont pu l'être que sous l'influence du Nord, propagée par les Capétiens.

56. J. Hubert, *La date de construction de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1958, p. 41-45, repris dans *Nouveau recueil*, p. 524-528 ; J. Vallery-Radot, *Auxerre. La cathédrale Saint-Étienne. Les principaux textes sur l'histoire de sa construction*, dans *Congrès archéologique, Auxerre, 1958*, Paris, 1958, p. 40-50.

57. Y. Sassier, *op. cit.*, p. 41-44.

58. P. Rousseau prépare une étude de synthèse sur ce groupe d'églises du Gâtinais. Il a déjà publié *L'église de Cortrat et son portail*, dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, 1975, p. 313-321.

59. Helgaud, *Vie de Robert le Pieux*, 24, éd. citée, p. 116.

60. Cartes publiées dans J. Hubert, *L'avant-nef carolingienne de Saint-Germain d'Auxerre*, dans *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 157, repris dans *Arts et vie sociale*, p. 423.

61. J. Hubert, *L'architecture religieuse*, p. 84 et pl. XXX-VII, 171.

62. J. Martin-Demézil, *Église et crypte de Saint-Solenne*, dans *Congrès archéologique, Blésois et Vendômois, 1981*, Paris, 1986, p. 136-141.

63. Ch. Lelong, *L'église Saint-Mexme de Chinon*, dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, nouv. sér., 1-2, 1965, p. 110.

64. J. Vallery-Radot, *L'ancienne église abbatiale de Beaulieu-lès-Loches*, dans *Congrès archéologique, Tours, 1949*, p. 126-142. Il faut remarquer que l'église de Beaulieu-lès-Loches ne possède pas encore de rotonde à l'imitation du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

65. M. Durliat, *Premières manifestations du style lombard en Roussillon et en Catalogne*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1954-1955, p. 89-91.

66. L'usage de dater les chartes de l'année des rois de France s'est maintenu jusqu'au XIII^e siècle dans l'ancienne marche d'Espagne. Le sculpteur du bas-relief de Saint-Genis se conforme à cette pratique diplomatique.

67. J. Hubert, *Table d'autel de marbre de l'église de Saint-Marial de Limoges*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1935, p. 190-193, repris dans *Nouveau recueil*, p. 497-500.

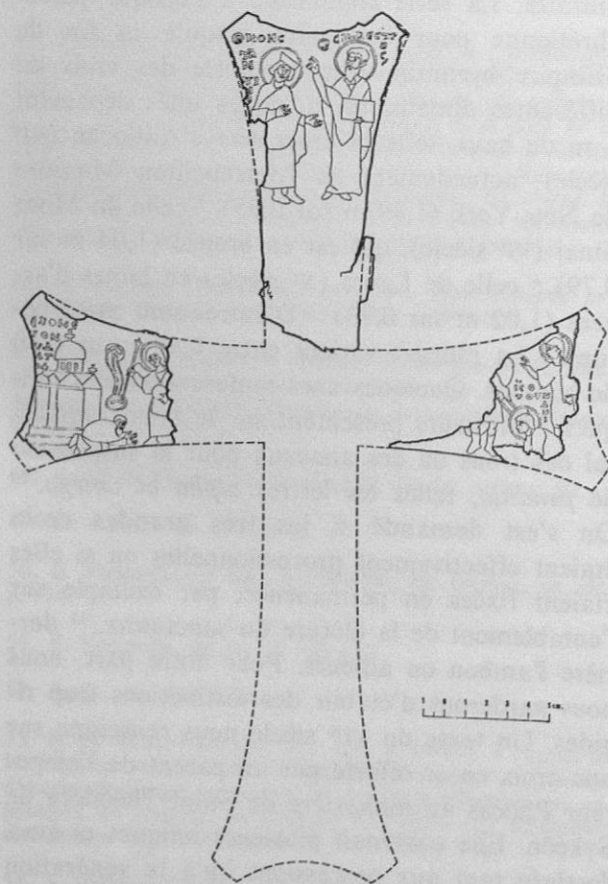
68. Le travail très complet que N. Bulst a consacré à Guillaume de Volpiano (*Untersuchungen zu den Klosterreformen Wilhelms von Dijon, 962-1031*, Bonn, 1973) peut être d'une aide précieuse pour les archéologues.

69. J. Hubert, *L'architecture religieuse*, p. 74 et pl. XX-VIII, 106.

70. J. Vallery-Radot, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris, 1956.



1. Washington, Dumbarton Oaks collection, fragments de la croix dite de Michel le Cérulaire.

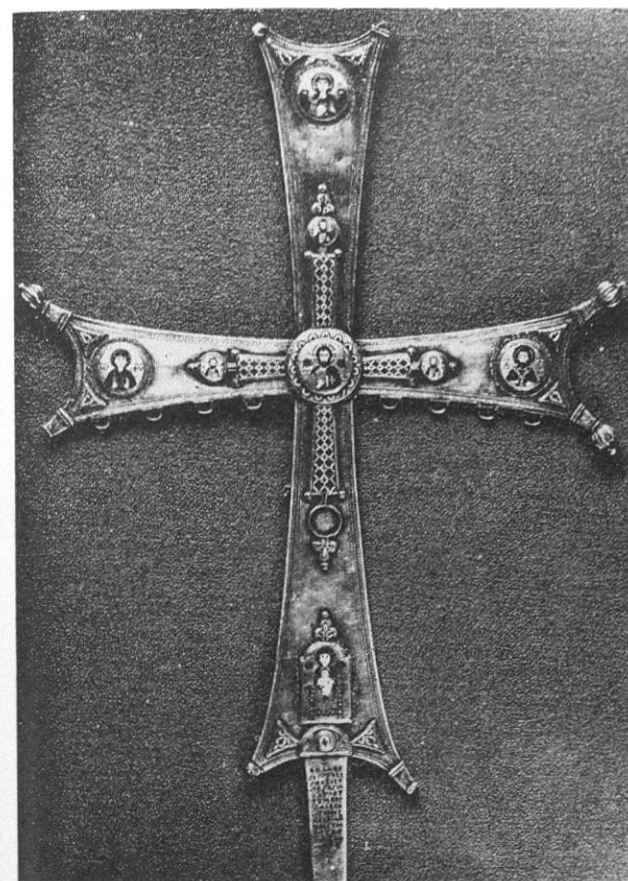


2. Reconstitution de la croix dite de Michel le Cérulaire, d'après Jenkins et Kitzinger.

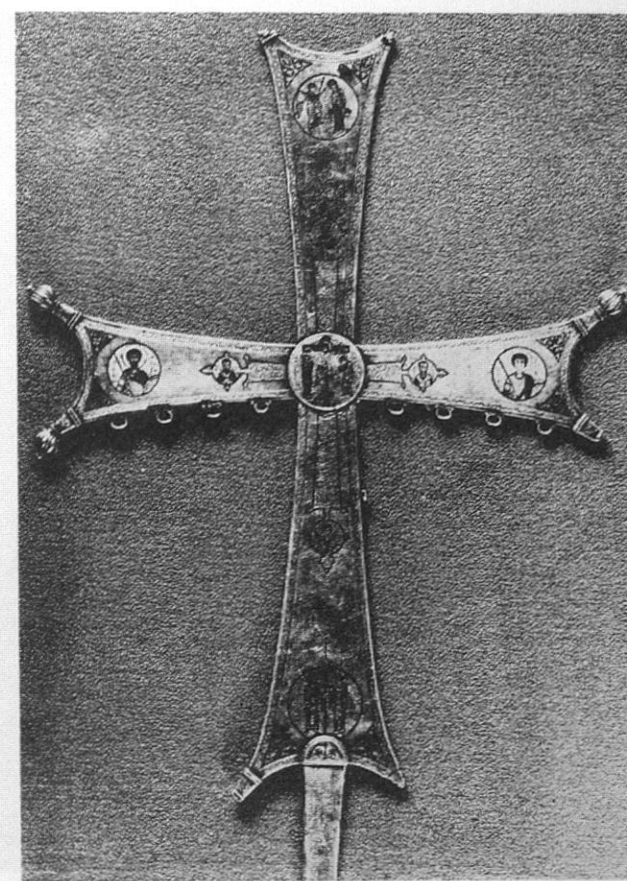
Parmi les objets que nous venons d'évoquer il y en a quatre qui nous intéressent particulièrement. C'est d'abord la croix de Matkhvarichi en Svanétie (fig. 3 et 4).¹³ En argent massif et d'une très belle facture, elle mesure 0,405 m sur 0,28 sans compter la hampe. Elle porte sur la face neuf images en émail cloisonné (dont une manque) et, sur le dos, cinq grands médaillons en nielle (la Crucifixion, au centre, l'Annonciation et l'Exaltation de la Croix, sur les extrémités verticales, saint-Théodore et saint Georges sur les extrémités horizontales) ainsi que quatre petits médaillons de saints.¹⁴ Sur la hampe on lit une inscription dédicatoire rédigée dans un très mauvais grec : 'Εκαλεργίθη τὸ σίγνο τῆς ὑπεραγίας Θ(ε)οτόκου τοῦ Μαστοῦ διὰ συδρομῆς Κοσμᾶ μ(ον)αχ(οῦ) καὶ ἱγουμενοῦ καὶ Ἰω(άννου) πρ[pour ἱερο-] μονάχου. Ἀμή.

« Le signon¹⁵ de la très-sainte Théotokos du Sein a été ouvrage grâce au concours de Cosmas, moine et higoumène, et de Jean, hiéromoine. Amen. » Il conviendrait de rechercher cette maison au nom bizarre, dont j'ignore l'emplacement.

Ensuite, c'est la croix du Musée de Genève, inv. AD 2560 (fig. 5 et 6).¹⁶ D'une facture assez grossière, elle mesure 0,475 m sur 0,241. La



3. Matkhvarichi, croix, face.



4. Matkhvarichi, croix, revers.

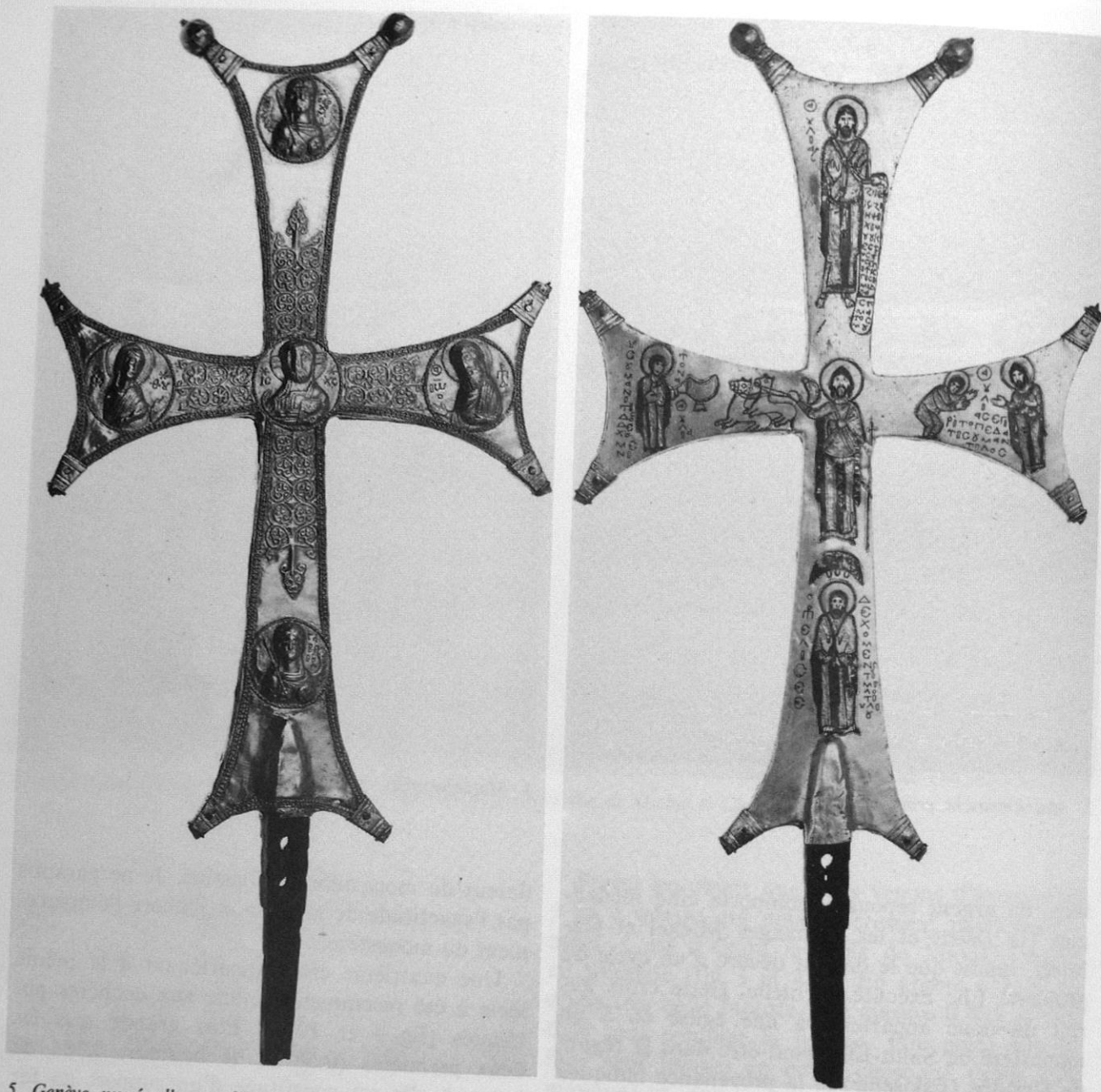
face, en argent repoussé, comporte cinq médaillons (la *Déisis* et les archanges Michel et Gabriel), tandis que le dos est décoré d'un cycle du prophète Élie exécuté en nielle. Cette croix aurait dû donc appartenir à une église ou à un monastère de Saint-Élie, peut-être dans la région de Dorylée (Eskişehir) si la provenance indiquée est exacte ; sinon l'incorrection extraordinaire des inscriptions grecques et le tracé insolite de plusieurs lettres auraient suggéré une origine plus lointaine encore, quelque part aux confins du monde byzantin.

En troisième lieu nous citerons la très belle croix du Musée de Cleveland (fig. 7 et 8), en argent doré, dont le bras inférieur manque (largeur 0,43 m).¹⁷ Encore une fois, c'est l'avert qui porte des médaillons au repoussé et le revers des images en nielle de saints ascètes. Ayant vu le dossier de cet objet avant qu'il ne fût acquis par le Musée de Cleveland, je me crois autorisé à dire que l'antiquaire qui le détenait avait fourni un croquis du bras inférieur, celui qui manque actuellement. Il portait les figures en pied de saint Arsénios et de saint Abramios et une inscription grecque d'après laquelle la croix, dédiée à saint Sabas, avait été confectionnée par les soins d'un certain Nicolas, moine, prêtre et fon-

dateur du monastère de Glastinè. Je ne garantis pas l'exactitude de la copie et j'ignore l'emplacement du monastère.

Une quatrième croix appartenant à la même série a été récemment vendue aux enchères publiques (fig. 9 et 10).¹⁸ Plus grande que les deux premières (0,58 m de hauteur, 0,385 de largeur) elle est constituée d'un support en fer recouvert de plaques d'argent. Sur l'avert cinq médaillons (la Vierge au centre, le Christ en haut, saint Jean-Baptiste en bas, Michel et Gabriel de chaque côté) ; sur le revers, en nielle partiellement doré, un cycle de la Vierge, qui se tient debout avec l'Enfant au centre : en haut la Crucifixion, à gauche l'Annonciation, à droite la Présentation de la Vierge au temple, en bas la Vierge nourrie par un ange. Près de cette dernière scène, on voit la figure agenouillée du donateur, qui est identifié par une inscription : †Δεῦσις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Κοσμᾶ (μον)αχ(οῦ).

De ce qui précède nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. D'abord, les scènes iconographiques en nielle se trouvent normalement sur le dos de la croix et semblent se rapporter à la dédicace du monastère ou de l'église qui la possédait. Ainsi, la croix du moine Cosmas (la



5. Genève, musée d'art et d'histoire, croix de procession, face (cliché musée d'art et d'histoire, Genève).

6. Genève, musée d'art et d'histoire, croix de procession, revers (cliché musée d'art et d'histoire, Genève).

quatrième) est évidemment une croix de la sainte Vierge, celle de Genève une croix de saint Élie, celle de Cleveland une croix de saint Sabas, qui y est accompagné d'autres ascètes. Il aurait dû en être de même sur la « croix de Cérulaire ». Mais l'emplacement en question n'est pas très propice pour y développer une « propagande ».

Ensuite, les quatre croix que nous venons de décrire sommairement semblent se situer toutes dans un milieu monastique de province. Ni le monastère *de Mastou*, ni celui de Glastinè (si la lecture est exacte) ne peut être cherché à Constantinople. Ce qui explique aussi l'incorrection des inscriptions. Pourtant la croix de Matzkhvarichi est certainement plus luxueuse, plus coûteuse aussi que celle de Dumbarton

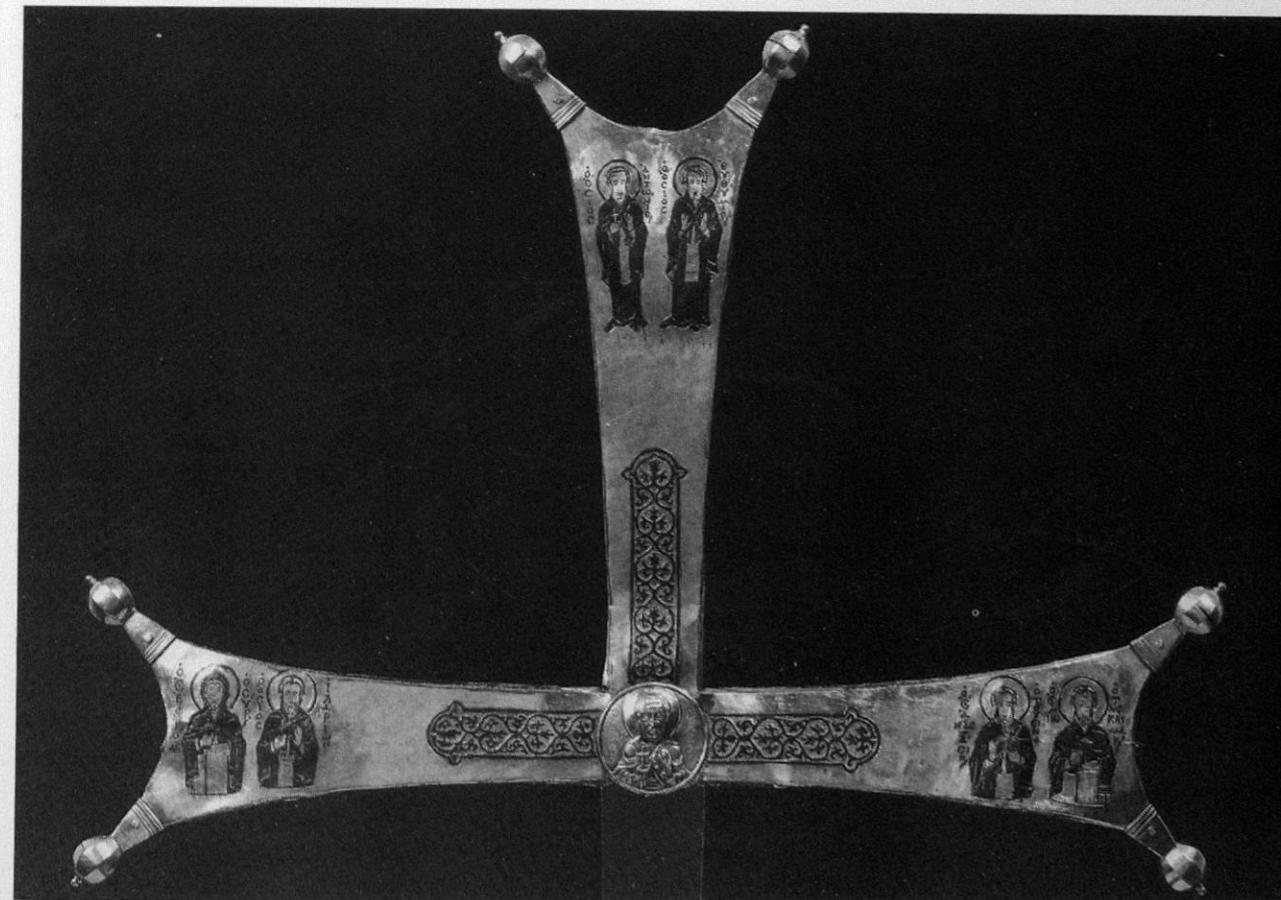
Oaks. Celle de Cleveland et celle du moine Cosmas sont plus grandes. Quant au niveau artistique, la « croix de Cérulaire », supérieure à celle de Genève, paraît assez comparable à celle du moine Cosmas. A noter surtout la façon maladroite dont est représenté le miracle de Chonai : l'archange, l'air maussade, s'avance à pas lents au lieu de bondir ; la rivière ressemble à une écharpe volante. L'inscription ($\epsilon \chi \omega \nu \epsilon \tau \omega \nu \upsilon \delta \alpha \tau \omega$ au lieu de $\alpha \iota \chi \omega \nu \alpha \iota \tau \omega \nu \upsilon \delta \alpha \tau \omega$) est pleine de fautes. Bref, il s'agit d'une œuvre assez médiocre, qui ne suggère nullement une commission de la part d'un patriarche tout puissant.

Regardons de plus près la croix de Dumbarton Oaks. D'après la restitution publiée par M. Kitzinger (fig. 2) elle avait 0,40 m de hauteur et 0,29 de largeur, qui sont presque exactement les



7. Cleveland, Museum of art, fragment de croix, face (cliché Cleveland, museum of art).

8. Cleveland, Museum of art, fragment de croix, revers (cliché Cleveland, museum of art).



mêmes dimensions que celles de la croix de Matzkharichi. L'épaisseur (4 mm) est la même que celle de la croix d'Andrinople au Musée Benaki : ¹⁹ ce qui suggère un support en fer et non en bois, comme le croit M. Kitzinger. En effet, une armature aussi mince, en bois, aurait été trop fragile. Un autre détail est plus important pour notre propos, à savoir que les inscriptions du bras supérieur n'ont pas le même tracé que celles des bras latéraux. En effet, les légendes qui accompagnent les figures de Constantin et de Silvestre sont écrites d'un trait « appuyé ». Les lettres *alpha* et *lambda* ont une barre horizontale au sommet, qu'on pourrait appeler un « chapeau » ; le *tau*, qui est lié deux fois à la lettre suivante, a une barre tombante à gauche et pas à droite. Aucune de ces particularités ne se retrouve dans les inscriptions des deux scènes de saint Michel. Puisque les fragments ne sont pas rattachés, il n'est pas évident qu'ils appartiennent à la même croix, les seuls arguments qu'on puisse invoquer en sens contraire étant, d'une part, qu'ils ont à peu près la même largeur, d'autre part la ressemblance des ornements sur les vêtements de Constantin et de Michel. Ces arguments sont-ils absolument probants ? Je crois que non, puisqu'il s'agit d'objets qu'on fabriquait en série et qui étaient très répandus. Pour ne citer qu'un exemple, la fondation d'Eustathios Boilas quelque part dans la région d'Édesse possédait deux croix processionnelles, l'une ornée d'émaux, l'autre ayant précisément un décor de nielle sur argent (ἀργυροέγκανστος) et des ἐκτυπώματα, probablement des médaillons en repoussé sur la face. ²⁰ Nous ne nous tromperions pas si nous disions que chaque monastère qui n'était pas entièrement dénué de ressources en avait au moins une.

Or, si l'on dissocie les deux parties de la croix, je veux dire la partie horizontale de la partie verticale, la plus grande difficulté d'interprétation disparaît. On aurait alors deux croix, l'une ornée du cycle bien connu de l'archange, l'autre d'un cycle (?) de saint Constantin. A vrai dire, aucun cycle de saint Constantin, tel qu'il est connu en Occident (notamment dans l'église des Quattro Coronati à Rome), se semble s'être conservé à Byzance, mais je crois qu'il a dû exister. Déjà au VI^e siècle le baptême de Constantin était représenté dans l'église Saint-Polyeucte à Constantinople. ²¹ Quant à la signification de la scène figurée sur notre croix, elle découle clairement de la légende de Silvestre, très répandue dans sa version grecque. Nous y lisons que Constantin, ayant conquis Rome, tomba malade de la lèpre « éléphantiaque ». Les prêtres capito-

lins lui conseillèrent de se baigner dans du sang d'enfants vierges, mais le pieux empereur ne voulut pas consentir à ce remède barbare. Cette nuit-là les saints Pierre et Paul lui apparurent en songe et promirent de le guérir à condition qu'il invitât le pape Silvestre. Le jour suivant Silvestre arrive du mont Tarpétien où il était caché. Constantin lui demande : « Avez-vous des dieux appelés Pierre et Paul ? » – « Aucunement, » répond le pape, « ils ne sont que les serviteurs du Dieu unique. » – « Pouvez-vous m'en montrer les portraits pour que je puisse les reconnaître ? » Silvestre demande alors à son diacre d'apporter les images en buste des apôtres (τὰ στηθάρια τῶν ὁμοιωμάτων ἐν σανίσι). Constantin est convaincu de leur identité et consent à se faire baptiser. ²² La scène qui nous occupe représente donc le moment même de la conversion de Constantin et pas, comme le veut Jenkins, la soumission de l'autorité impériale à celle de l'évêque.

Admettons toutefois que les trois fragments vont ensemble. Est-ce qu'on peut trouver un lien qui unisse la scène de Constantin à celles de saint Michel ? Évidemment, en matière d'iconographie on arrive toujours, avec un petit coup de pouce, à établir une relation entre n'importe quoi et n'importe quoi : il suffit de parcourir quelques textes liturgiques, hagiographiques ou exégétiques. Je n'insisterai donc pas sur le fait que l'office de saint Silvestre (2 janvier) associe le pape aux anges, ²³ ni sur le fait que le miracle de Chônai (6 septembre) rappelait la conversion des païens. ²⁴ Il est plus intéressant de consulter les Miracles de saint Michel dans la version qui semble avoir été la plus répandue à Byzance et qui, paraphrasée en grec moderne, circule toujours en Grèce, ²⁵ celle rédigée par le diacre Pantolôn (deuxième moitié du IX^e siècle). Conservée dans des dizaines de manuscrits, elle n'a toutefois jamais été éditée en entier et, comme il arrive souvent avec les textes de grande diffusion, son contenu varie d'une version à l'autre. ²⁶ Nous y trouvons ²⁷ un chapitre intitulé « Du saint et grand Constantin ». Il s'agit de la vieille histoire, connue par les chroniqueurs, de l'apparition sur le Bosphore (à Sosthénion) de saint Michel à l'empereur. L'archange s'identifie : « Je suis Michel, qui t'a aidé invisiblement contre les tyrans impies, contre tous les infidèles et les nations barbares. » Constantin se réveille, il construit une église dédiée à saint Michel et c'est là que se tient la synaxe annuelle du 8 novembre (celle des Incorporels). Hélas, Silvestre n'y est pas mentionné, au moins dans la version que j'ai eue sous les yeux. Michel y apparaît



9. Paris, musée de Cluny, croix, face (cliché musée de Cluny).



10. Paris, musée de Cluny, croix, revers (cliché musée de Cluny).

cependant comme l'ange gardien de Constantin, et ce lien entre les deux personnages aurait pu être représenté par un schéma tout prêt, celui de la conversion de l'empereur, à laquelle sans doute saint Michel avait assisté invisiblement. C'est une explication possible, rien de plus.

Résumons : La croix de Dumbarton Oaks n'a rien à voir avec Michel le Cérulaire. C'est un objet modeste, comme il y en avait beaucoup, qui a probablement appartenu à un monastère quelque part en Asie Mineure, disons un monastère de saint-Michel qui avait une chapelle dédiée à Constantin, ceci en admettant qu'il s'agit bien d'une croix et pas de deux, ce qui pour le moment ne me paraît nullement certain.

**

Il serait peut-être utile de considérer un autre texte, qui nous intéresse à deux points de vue, d'abord parce qu'il concerne une croix dédiée à

saint Michel, ensuite parce qu'il se situe dans une région d'Asie Mineure qui n'est pas éloignée de Dorylée, lieu d'origine présumé de la croix du Musée de Genève. Ce récit, déjà cité par Jenkins, qui ne semble cependant pas l'avoir bien compris, ²⁸ est un recueil de miracles de saint Michel, attribué à tort ou à raison à Michel Psellos. ²⁹ Les miracles se passent dans un monastère de la Théotokos où il y avait une chapelle de l'Archange. L'empereur Héraclius, revenant vainqueur de la Perse (donc en 628), s'y arrête avec son armée, entre dans l'église et y dépose la croix qui lui avait procuré la victoire. Il avait l'intention de l'emporter à Constantinople, mais la croix refusant de bouger, elle reste dans le monastère, qui est embelli par Héraclius. L'auteur nous explique que les gens d'une foi simple avaient l'habitude de placer les croix sous le vocable ou bien des archanges ou bien de martyrs afin d'en retirer un double avantage, à savoir celui qui découlait de la vertu de la croix

et celui qui s'ajoutait grâce au nom de l'ange ou du martyr. De même Héraclius dédia la croix en question à saint Michel. L'auteur nous raconte ensuite divers miracles opérés par cette relique qui semble avoir joui d'une certaine renommée au XI^e siècle (en admettant que le texte est bien de cette époque). Un empereur, qui n'est pas nommé, menacé par une rébellion, la fait venir pour quelque temps à Constantinople.³⁰ Lors d'une autre usurpation, un homme du pays nommé Euthymios, qui s'apprête à se joindre au rebelle, emporte la croix dans sa sacoche (πήρα), mais le vol est découvert. La croix n'était donc pas très grande. Nous apprenons aussi qu'elle était enfermée dans un étui (θήκη).³¹

Où se trouve le monastère ? A une occasion donnée les cultivateurs de la région se rendent à Nicomédie pour y effectuer des échanges commerciaux,³² tandis qu'Euthymios, que nous venons de nommer, atteint le fleuve Sangarios avant qu'il ne soit convaincu de vol. On se trouve donc en Bithynie ou en Galatie. Nous pouvons être plus précis, car on nous dit que le fleuve qui coule « ici » (ἐνταῦθα) est turbulent et s'appelle Sybaris (lisez Sibéris). Une fois, par suite d'une inondation, il déracina un grand chêne, qui fut précipité contre le pont. Les paysans des alentours firent sortir la croix miraculeuse et la dressèrent sur le pont, qui fut sauvé de destruction.³³ Or, nous savons par Procope³⁴ que Justinien construisit un pont sur le Sibéris, fleuve de la Galatie, tout près de Sykéai ou Sykéon (τῶν καλουμένων Συκεῶν), à peu près dix milles à l'est de Iuliopolis. D'après l'opinion reçue³⁵, le Sibéris, appelé aussi Hiéros,³⁶ serait l'actuel Aladağ Suyu, affluent nord du Sangarios, et Sykéon s'identifierait à un endroit appelé Eskişehir (à ne pas confondre avec Eskişehir = Dorylée), où on voyait autrefois sept piles d'un ancien pont. Tout dernièrement, cependant, à la suite de la découverte de deux milliaires de la voie romaine, on a proposé de situer Iuliopolis à Eskişehir et de déplacer le Sibéris (qui serait

l'actuel Girmir Suyu) à une quinzaine de km à l'est.³⁷ Sykéon serait donc à chercher dans la vallée du Girmir.

La Vie de saint Théodore de Sykéon nous permet de faire quelques recoupements. Nous en déduisons en effet,

1. Qu'il y avait à Sykéon un monastère de la Théotokos. Il ne s'agit pas du monastère construit par saint Théodore sur une colline rocheuse près du village, et qui comprenait un martyrium de saint Georges reconstruit en forme de triconque, une église de l'Archange et plusieurs chapelles, mais d'une autre maison, plus ancienne, située en contrebas (κάτωθεν) par rapport à cette dernière (ch. 122.2,7; ch. 123.4; ch. 162.78). Saint Théodore séjourna souvent dans le monastère de la Théotokos, surtout, paraît-il, en hiver.

2. Le Sibéris coulait près des terres arables de Sykéon et y provoquait souvent des éboulements (ch. 45.15).

3. Il y avait, assez près, un pont (τὴν πλησίον γέφυραν τοῦ Σιβέρεως ποταμοῦ), située sur le chemin de Sykéon à Constantinople (ch. 121.27), ce qui veut dire que Sykéon était sur la rive gauche du Sibéris.

On peut en conclure sans grand risque de se tromper que le monastère de la Théotokos, qui au XI^e siècle possédait la croix miraculeuse, était le monastère de Sykéon. Ce qui explique d'ailleurs l'arrêt d'Héraclius à cet endroit. Car, juste avant la mort de saint Théodore (613) Héraclius, qui se rendait en expédition contre les Perses à Antioche, fit halte à Sykéon pour recevoir la bénédiction du saint. Trop pressé, il n'accepta pas les eulogies qu'on lui offrit (présage de sa défaite), mais il promit d'y revenir (ch. 166) : ce qu'il semble avoir fait quinze ans plus tard quand il eût remporté la victoire qui lui avait été refusée auparavant.

Le village de Sykéon existait-il toujours au XI^e siècle ? Le texte de Psellos n'en parle pas.

Cyril MANGO

NOTES

1. « A Cross of the Patriarch Michael Cerularius », *Dumbarton Oaks Papers*, 21, 1967, pp. 235-49.

2. *Cahiers archéologiques*, 20, 1970, pp. 235-36.

3. *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX-XII vv.*, Moscou, 1978, p. 45; « Études sur les croix byzantines du Musée d'Art et d'Histoire de Genève », *Genava*, n.s. 28, 1980, p. 103.

4. Par ex., A.P. Kazhdan et A.W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11th and 12th Centuries*, Berkeley et Los Angeles, 1985, p. 46.

5. M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium*, Baltimore, 1986, pp. 192-97, No. 42 a-c.

6. K. Weitzmann et I. Ševčenko, « The Moses Cross at Sinai », *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, pp. 385-98.

7. A. Grabar, « La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanasie au Mont-Athos », *Cahiers archéologiques*, 19, 1969, pp. 99-125.

8. Par ex. les deux croix en argent (VI^e s.) du trésor de Ma'aret en-Noman (0.18 m sur 0.132 et 0.17 m sur 0.115) : M. Mundell Mango, *op. cit.*, pp. 238-39, Nos. 67-68; la croix en bronze de Dumbarton Oaks sur une base en forme d'église, inv. 40.14 : M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, D.C., 1962, No. 69; la croix en bronze doré de Kassandra : H. Buschhausen, « Ein byzant. Bronzekreuz in Kassandra », *Jahrb. d. Österr. Byzant. Ges.*, 16, 1967, pp. 281-96; et bien d'autres.

9. Comme la célèbre croix des Zaccaria à la cathédrale de Gênes, refaite dans la seconde moitié du XIII^e s. : G. Schlumberger, « La croix byzantine dite des Zaccaria », *Monuments Piot*, 1895, pp. 1-8; S.G. Mercati, « Sulla croce bizantina degli Zaccaria », *Ann. della R. Scuola Archeol. di Atene*, n.s., 1-2, 1942, pp. 201-12; la croix en bronze (X^e s. ?) de Dumbarton Oaks, inv. 51.22 : M.C. Ross, *op. cit.*, No. 68; etc.

10. Lettre omega encore attachée par une chaînette à la croix d'argent (VI^e s.) trouvée à Divriği, Musée Archéologique d'Istanbul, inv. 8051 : M. Mundell Mango, *op. cit.*, p. 249, No. 76.

11. Weitzmann et Ševčenko, *op. cit.*, p. 390.

12. *Vie de Théodore de Sykéon*, éd. A.-J. Festugière, Bruxelles, 1970, I, ch. 128.2.

13. L. Khuskivadze, « Vizantijskij krest iz Matskhvariši », *Zograf*, 15, 1984, pp. 24-40.

14. L'auteur, *op. cit.*, p. 28, se trompe en disant que le petit médaillon à gauche représente le prophète Elie. Il s'agit d'un évêque, sûrement saint Basile.

15. Le même terme se retrouve dans l'inventaire de Patmos, daté de 1201, à propos d'une croix, également ornée d'émaux : Ch. Diehl, « Le trésor et la bibliothèque de Patmos », *Byz. Zeitschr.*, 1, 1892, p. 512. Cf. aussi une grande croix en bronze (inédite) du Musée Ashmolean d'Oxford, inv. 1980.2, inscrite + Σήγνο της Ἀγίας Ἀναστασίας +. A noter que le monastère de Patmos possédait quatre croix processionnelles en métal précieux.

16. A. Bank, B. Bouvier, I. Djurić, L. Bouras, « Études sur les croix byzantines du Musée ... de Genève », *ut supra*, p. 97 ss., fig. 1-2.

17. Reproduite *ibid.*, fig. 5. A ma connaissance elle n'a pas fait l'objet d'une publication détaillée.

18. Christie's (London), Catalogue de vente, 9 avril 1987, No. 97. Achetée par le Musée de Cluny. D'après un article de l'*International Herald Tribune*, 18-19 avril 1987, signé Souren Melikian, elle proviendrait, elle aussi, d'Eskişehir.

19. Voir la belle étude de L. Bouras, *The Cross of Adrianople*, Musée Benaki, 1979.

20. P. Lemerle, *Cinq études sur le XI^e siècle byzantin*, Paris, 1977, p. 24.

21. *Anthol. Pal.*, I, 10, vers 70-73. Cf. C. Mango et I. Ševčenko, « Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople », *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, p. 245 note 14.

22. Georges le Moine, éd. de Boor, pp. 485-87; Vie de S. Silvestre, éd. F. Combefis, *Illustrium Christi martyrum lecti triumpho*, Paris, 1660, p. 262 ss.; Vie de Constantin par Ignace de Sélymbria, éd. Th. Ioannou, *Μνημεῖα ἁγιολογικά*, Venise, 1884, pp. 183-85; Vie de Constantin, éd. M. Guidi, *Rend. R. Accad. dei Lincei*, Cl. di Scienze morali, storiche e filol., sér. V, 16, 1907, pp. 325-27.

23. *Συνήφθης ταῖς χορείαις ταῖς τῶν ἀσωμάτων*, etc. : *Mémoires*, éd. de Rome, III, 1896, p. 38.

24. *Ibid.*, I, 1888, p. 71.

25. Damaskēnos Stouditēs, *Θησαυρός* (nombreuses éditions), *logos* 18.

26. Nous en avons parlé ailleurs : « The Date of the Studium Basilica at Istanbul », *Byz. and Modern Greek Studies*, 4, 1978, pp. 117-18; « St. Michael and Attis », *Δεῦτ. Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας*, Sér. 4, 12, 1984, p. 47 ss.

27. *Cod. Paris. gr.* 1196, f. 20v-21v; *Paris. gr.* 1510, f. 92v.

28. Parce qu'il le rattache à Césarée : *op. cit.*, p. 235.

29. M. Psellus, *Scripta minora*, éd. E. Kurtz et F. Drexler, I, Milan, 1936, pp. 120-41.

30. *Ibid.*, p. 134.

31. *Ibid.*, pp. 135-36. Cet agencement rappelle la croix du Musée de Genève, inv. AD 3062, sur laquelle voir A. Bank et alii, *op. cit.*, pp. 105-06, 113 ss. et fig. 6 a-c. Il s'agit d'une croix reliquaire en argent qui contient une croix en bronze.

32. *Scripta minora*, p. 133.

33. *Ibid.*, pp. 127-28.

34. *De aedificiis*, V.4.1.

35. J.G.C. Anderson, « Exploration of Asia Minor during 1898 », *Ann. British School at Athens*, 4, 1897-8, pp. 67-68; id., « Exploration in Galatia cis Halym », *J. of Hellenic Studies*, 19, 1899, pp. 65-67 avec plan du pont; W. Ruge, art. Hieros flumen, *RE*, VIII (1913), col. 1589.

36. Plinie, *HN*, V. 149 : « Hieros qui Bithyniam et Galatiam disternat ».

37. D. French, *Roman Roads and Milestones of Asia Minor*, I. *The Pilgrim's Road*, BAR International Series 105, 1981, pp. 37-44 et carte 1; cf. K. Belke et M. Restle, *Galatien und Lykaonien (TIB, 4)*, Vienne, 1984, p. 224.

Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art

par Ernst KITZINGER

I. TEXTS AND MONUMENTS

Few manifestations of the Byzantines' religious mentality are as indicative of its essence as the persistent tendency to epitomize the life of Christ by means of the feasts commemorating the major events in that life. The texts which do so are well known. Their singular characteristic is that they enumerate the major feasts of the liturgical year not in the order of their occurrence in the calendar but in "biographical" order. The historical life of Jesus is thus encompassed in a time frame familiar to every faithful from his own living experience. Summed up in terms of its annual reenactment in church it remains forever fresh.

The notion took shape in the 8th century at the latest. Two aspects of the relevant texts are worth special notice: The feasts are strictly limited in number and that number is symbolically charged. Seven feasts of Christ are enumerated in "biographical" order in a sermon on the Ascension wrongly attributed to John Chrysostom and are likened to the seven days of Creation.¹ A writer known as John of Euboea in a sermon on the Conception of the Virgin lists ten great feasts – beginning, appropriately, with two feasts of the Virgin, her Conception and her Birth – and draws a parallel with the Decalog, the Beatitudes, and the number of *logoi* in the Lord's Prayer.² Clearly, the purpose is to place the events relating to the Incarnation on a level outside historical time and to show that an eternal and all-pervasive divine *oikonomia* was operative in bringing them about.

Ultimately the number of feasts in which the life of Christ came to be epitomized was twelve,³ a number also hallowed by associations with both the Old and the New Testament. There are no texts listing feasts in the *chronological order of the events they commemorate* and naming more than twelve.⁴ The earliest known text enumerating twelve feasts is a poem which traditionally goes under the names both of John Mauropous (11th century)

and of Theodore Prodromos (first half of the 12th century) though recent research attributes it firmly to the latter author.⁵ Subsequently two writers of the Palaeologan period – Nikephoros Kallistos Xanthopoulos and Manuel Philes – wrote poems on the theme.⁶ But it was through images rather than through words that the notion of the Dodekaorton was most widely propagated.

Indeed in medieval Byzantine art the twelve-feast cycle became firmly established as a distinct category. It existed side by side with more extensive narrative cycles representing the Gospel story in epic breadth. The latter, of course, had their primary area of deployment in illuminated manuscripts.⁷ But there are conspicuous examples also in church decoration, such as the mosaics of the Church of the Holy Apostles in Constantinople as described by Nicholas Mesarites⁸ and the murals in a number of the cave churches in Cappadocia.⁹ The distinction between feast cycle and narrative cycle is valid and important though in the art historian's mind it tends to get blurred by the fact that aside from the Dodekaorton – the feast cycle par excellence – there also existed in the Byzantine Middle Ages a looser and more extensive alignment of feast pictures, as will be seen presently.

The twelve-scene cycle belongs primarily to the world of the icon, that term here being used in a broad sense. Its classic representatives are found on painted panels, diptychs and polypptychs, on the painted epistyles of iconostases and on reliefs in ivory or steatite. The earliest examples now known date from the 11th century,¹⁰ though it is possible that such cycles were created as early as the 10th century.¹¹ The great collection of icons in the monastery on Mount Sinai includes a number of painted panels and epistyles of the 12th century displaying the Dodekaorton (fig.1).¹² The earliest representations in steatite have also been attributed to that century and the theme proliferates in steatite reliefs of the Palaeologan



1. Sinai, Monastery of St. Catherine Panel of tetrptych: Twelve Feasts (photo courtesy of the Michigan-Princeton Alexandria Expedition to Mount Sinai).

period.¹³ Also of Palaeologan date is an extraordinarily precious diptych in miniature mosaic now in Florence, the most famous of all pictorial renderings of the Dodekaorton.¹⁴

The canon of twelve scenes normally comprises three pertaining to Christ's infancy (Annunciation, Nativity, Hypapante), three from his public life (Baptism, Metamorphosis, Raising of Lazarus), three representing the Passion and Resurrection (Entry into Jerusalem, Crucifixion, Anastasis) and a final triad consisting of the Ascension, Pentecost and the Koimesis. This sequence certainly was established by the middle of the 11th century, witness a group of miniatures in a psalter manuscript securely dated to ca.1059 A. D.¹⁵ But variations occur. It is noteworthy that among the earliest examples there are two which terminate with Pentecost

and do not include the Koimesis. An ivory diptych in Leningrad displays instead of the latter scene the Incredulity of Thomas and furthermore omits the Raising of Lazarus while adding the Visitation to the Infancy sequence.¹⁶ On a painted diptych on Mount Sinai which likewise omits the Koimesis the number twelve is made up by inserting the scene of the *Chairete* between the Anastasis and the Ascension.¹⁷ A comparable resistance to including in the cycle the death of the Virgin can be observed in the poem of Theodore Prodromos previously referred to. It, too, concludes with Pentecost rather than with the Koimesis and instead of the latter event adds the Circumcision to the episodes from Christ's infancy.¹⁸ Although the Koimesis had long been celebrated as a major feast¹⁹ there may well have been some hesitation to include it

in a canon that was meant to epitomize the life of Christ. It was not, strictly speaking, one of the "Feasts of the Lord", which is the title given to Theodore's poem. On the other hand, events from Mary's early life do feature in a canon of great feasts as early as the 8th century²⁰ and thus it is not surprising to find that once the normal Dodekaorton was established in icon painting it soon came to be supplemented in some instances with two additional feast pictures representing the Virgin's Birth and her Presentation in the Temple.²¹ In other words, at least from the 12th century on there existed in iconic art aside from the Dodekaorton also an enlarged feast cycle with more emphasis on the Theotokos.

When one tries to determine whether or to what extent the twelve-feast cycle became part of mural decoration in Byzantine churches one is faced with an almost impenetrable thicket. Few mural decorations from the crucial middle period are fully intact. Wherever there are lacunae uncertainties arise: What scenes occupied these places? Does the presence among the extant pictures of some "abnormal" scene necessarily mean that the whole was not a Dodekaorton? Even if in a given case all the extant scenes are "normal" in terms of the canon cited earlier, is the architectural framework such that one must reckon with an original complement of more than twelve pictures?

After paying attention to these questions – particularly in regard to churches of the middle period – over a considerable length of time, I can name only one decoration – created at the very end of that period – which passes all these tests satisfactorily. This is the little church of the Panagia Monasgou at Monagri in Cyprus.²² In the first half of the 13th century the church received a decoration that included a complete and normal Dodekaorton. The barrel vault covering the nave is filled in its entirety by this cycle. Only the opening and the closing scenes are placed elsewhere – the Annunciation in a spandrel on the north wall, the Koimesis on the west wall.²³ In another Cypriote church, the Holy Apostles at Perachorio decorated with paintings about half a century earlier, we find seven, or probably eight scenes from the canonical Dodekaorton, plus spaces, now vacant, that could have accommodated just four more scenes.²⁴ A similar situation exists in a church of the Palaeologan period, the Holy Apostles in Thessaloniki.²⁵ There are other instances where the probable number of scenes within the overall

scheme of decoration is again twelve but one or more of the subjects do not conform with the canon as it was ultimately established. We have encountered such cases among the icons – more particularly among the relatively early ones – and the same possibility must be reckoned with in the monumental sphere. As early as ca.890 A.D. the emperor Leo VI in his ekphrasis of the church built by Stylianos Zaoutzas enumerates what appears to be a total of twelve scenes encompassing the entire life of Christ but including some that are not part of what was to become the canon.²⁶ In the Cappella Palatina in Palermo, built and decorated with mosaics in the middle decades of the 12th century, ten scenes are extant, all but one of which – the Flight into Egypt – are part of the normal Dodekaorton, and there is room for two more.²⁷ Similarly, at Djurdjevi Stupovi ten scenes are wholly or partly preserved from the 12th century decoration of the church and only one of these – the Betrayal – is not part of the regular canon. Here, however, three scenes from the canon are missing – the Annunciation, the Nativity and the Ascension – and one has the choice between assuming that one of these never existed or that the number twelve was exceeded. In any case, the architectural framework is such that there cannot ever have been a substantially larger number of panels.²⁸

That the existence of the "pure" (i.e. canonical and unadulterated) Dodekaorton is harder to demonstrate in church decoration than it is in the realm of icons is only natural. The reason is not only the far greater role played by accidents of preservation. The variability of the architectural layout – to say nothing of local considerations which must have influenced the choice of subjects in many cases – inevitably led to modifications. No doubt the twelve-scene cycle did constitute a norm, or at any rate a point of departure, for designers of monumental programs. But it was easily subjected to abridgments, replacements and additions. The question is to what extent it is legitimate to make allowances for such variations and still speak of a feast cycle.

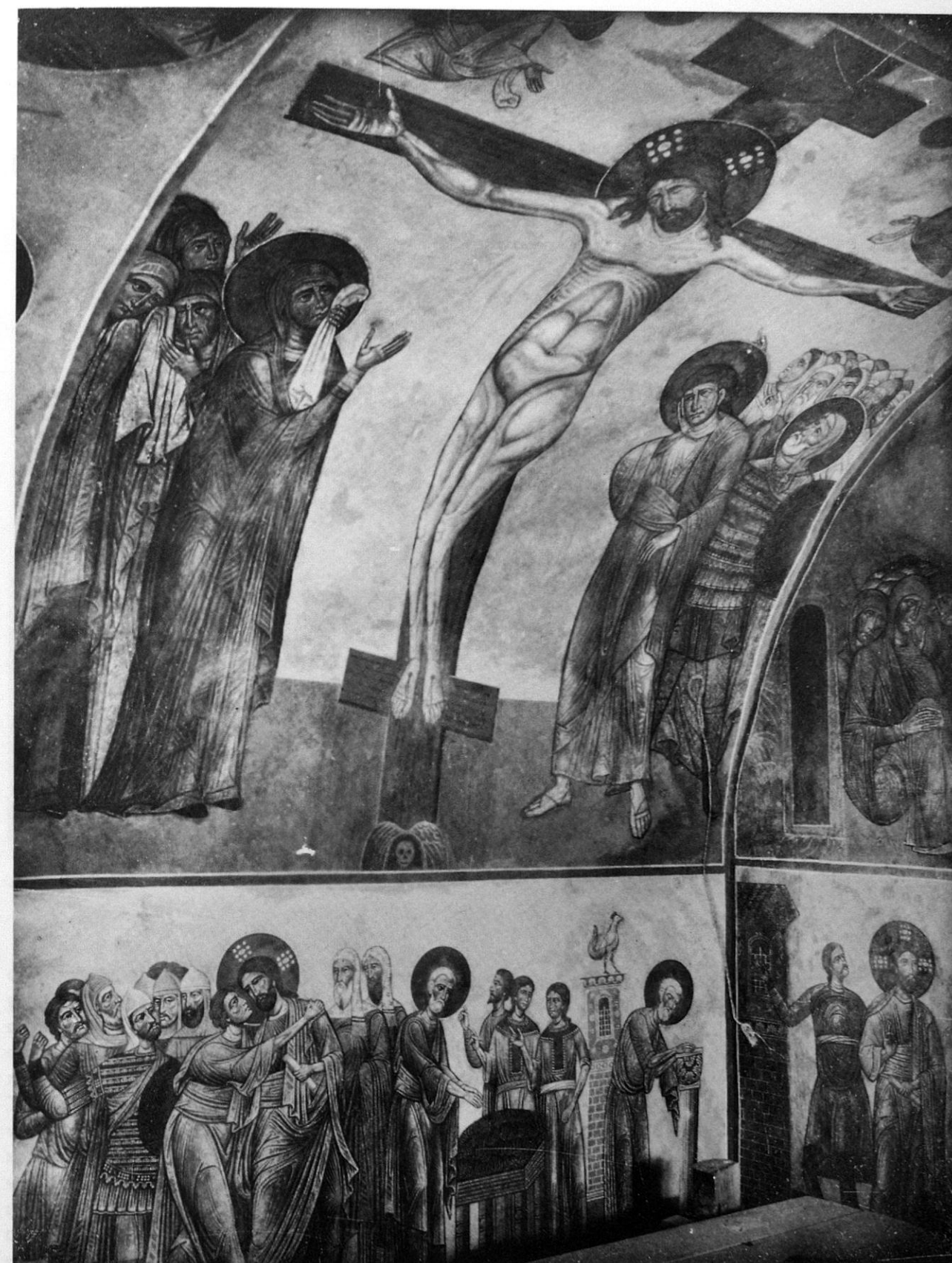
More is involved here than terminological pedantry. In a brilliant study published more than thirty years ago André Grabar showed that a comprehensive pictorial representation of the life of Christ was meaningful not only in relation to the calendar of feast days in the liturgical year but also in relation to the daily celebration of mass. The evidence comes from an illuminated parchment scroll of the 11th century

in Jerusalem which contains the priest's silent prayers from the liturgy of John Chrysostom. Accompanying the individual prayers are little vignettes the majority of which represent events from the life of Christ. In the aggregate these amount to a full and comprehensive depiction of that life.²⁹ The illustrator of the Jerusalem scroll thus made it clear by implication that mass is "une répétition sacramentelle de l'histoire du Salut".³⁰ It follows that the cycle of christological scenes surrounding the faithful in church is "liturgical" not only in so far as it relates to the annually recurrent feasts but also because Christ's incarnate life which these scenes evoke is reenacted every time the liturgy is celebrated. As a matter of fact, most of the scenes depicted in the Jerusalem scroll do coincide with those in the regular Dodekaorton.³¹ But once the cycle becomes detached from the feast calendar, as it does in this case, there could be considerable latitude in the choice of scenes with which to "illustrate" the liturgy; and this can go far to explain why so many of the christological cycles that have survived on the walls and vaults of Byzantine churches include episodes that are not commemorated in major feasts.³² We are freed from the necessity of trying to force every such cycle onto the Procrustean bed of the Dodekaorton.

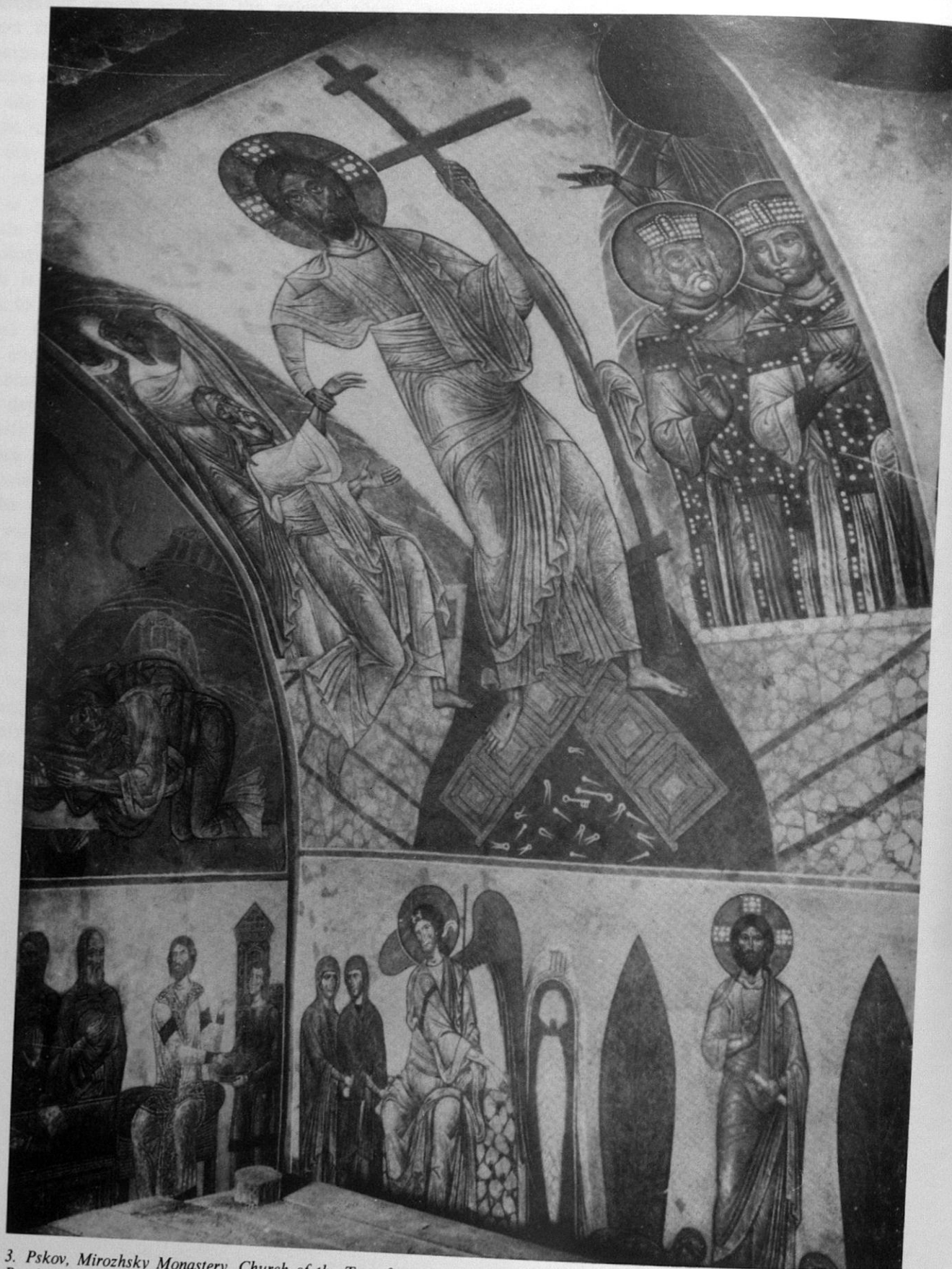
It is also true, however, that the total number of scenes in a cycle can be increased substantially beyond twelve without losing the connotation of "feasts". In a version of the Painter's Manual – a very late source, admittedly – a great many christological and mariological subjects are listed under the general heading of *heortai*.³³ Even in Byzantine art of the middle period the limitation to twelve was far from binding. We saw that in the realm of icons there came into being an enlarged feast cycle, in particular through the addition of scenes from the early life of the Virgin that corresponded to important feasts.³⁴ The same is true in mural decoration. At Daphni, for instance, the sequence of scenes in the naos opens not with the Annunciation but with Mary's Birth.³⁵ The subjects which most frequently get added to (or substituted for) those of the regular Dodekaorton are scenes pertaining to Holy Week and more particularly to Maundy Thursday – the Last Supper, the Washing of the Feet, Gethsemane and the Betrayal.³⁶ Other subjects that tend to be included are the Incredulity of Thomas and the Women at the Tomb, episodes commemorated respectively on the first and second Sunday after Easter.³⁷ Sometimes, but

not always, such additional scenes are physically separated from the main cycle and thus characterized as subsidiary.³⁸ One is still justified in applying the term feast cycle to sequences that included subjects such as the ones just mentioned. It is true that the symbolism of a display of precisely twelve pictures is often lost. But in most church decorations the total number of scenes represented is not readily perceived in any case. It does not leap to the eye as it does in the case of an icon, diptych or other portable object.

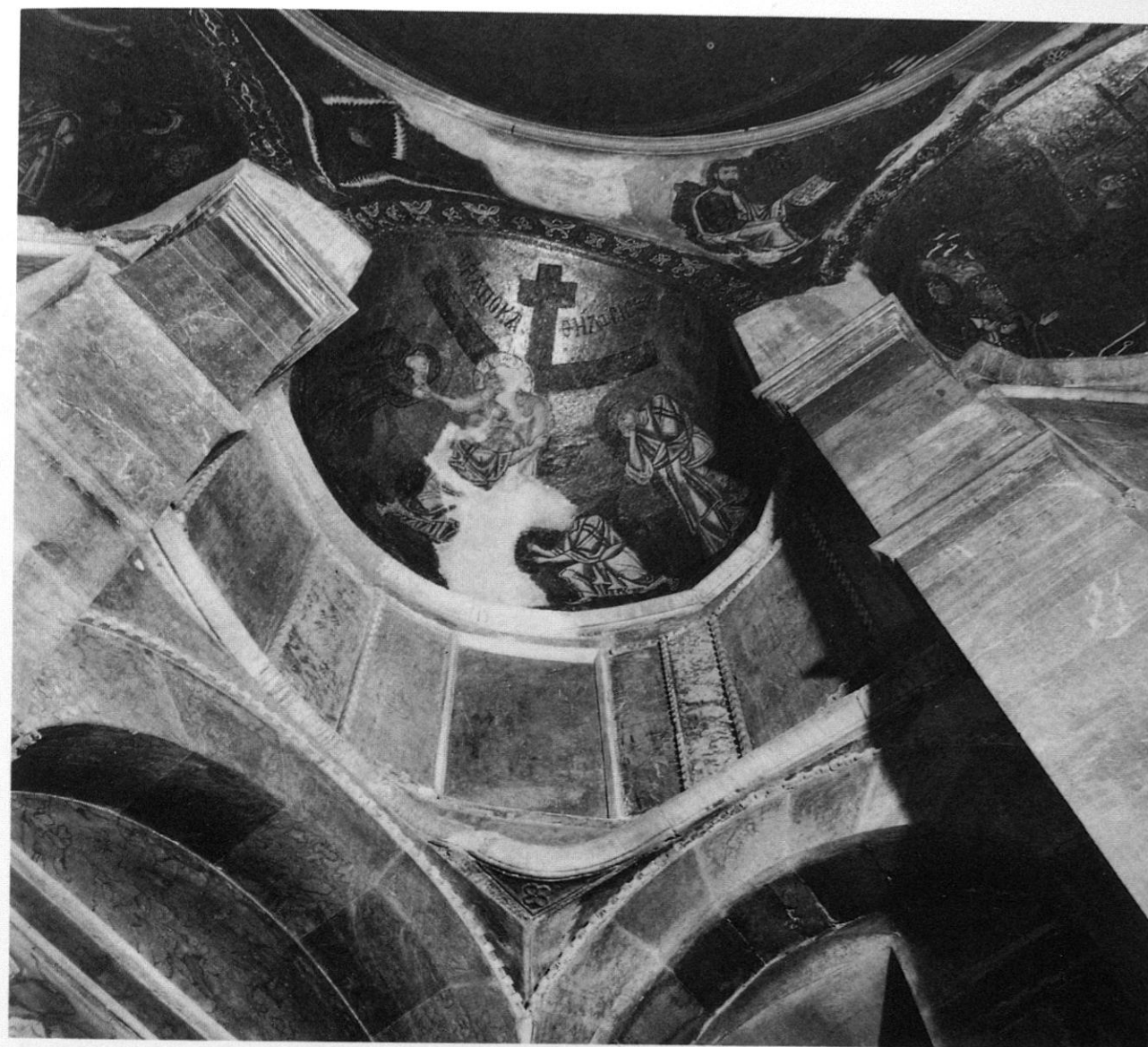
The question is where to draw the line. At Daphni where the "Maundy Thursday" subjects are relegated to the narthex the latter's decoration also includes four scenes pertaining to the infant Mary and her parents, subsidiary to the representation of the Virgin's Birth with which the main cycle in the naos opens.³⁹ One of these – Mary's Presentation in the Temple – became an important feast in the Byzantine calendar.⁴⁰ The angel's Annunciations to Ann and Joachim respectively, combined in a single panel, may be said to stand for the Conception of the Virgin which also ranked as a feast day.⁴¹ The fourth subject – the Blessing of the Virgin by the priests on her first birthday – cannot, however, claim independent reference to a feast. In heortological terms the scene is an appendage to that of the birth itself which is represented in the naos. Taken as a whole the sequence of Marian scenes in the Daphni narthex shades over from subsidiary feast cycle to straight narrative. Elsewhere such supplementary sequences are developed much further. The Church of the Transfiguration of the Mirozhsky Monastery at Pskov, built in the middle of the 12th century, received a mural decoration in which a clear distinction was made between primary and secondary subjects. The feast cycle, consisting of the normal Dodekaorton with three additional scenes from the Passion, is prominently displayed, mainly in the top zone of the naos (fig. 2, 3). Beneath it in two narrow bands are two subsidiary cycles consisting of large numbers of scenes and devoted respectively to Christ's Passion and Resurrection and to his miracles.⁴² Similarly at Monreale the cycle of miracle scenes from the Gospels in the aisles is subsidiary to the main christological cycle in the transept. But here the main cycle itself, consisting of some forty five scenes, is so greatly developed vis-à-vis the succinct epitome of Christ's life depicted in the transept of the Cappella Palatina a generation earlier that one would hardly call it a feast cycle.⁴³



2. Pskov, Mirozhsky Monastery, Church of the Transfiguration. Vault of north arm: Crucifixion (after Parli).



3. Pskov, Mirozhsky Monastery, Church of the Transfiguration. Vault of north arm : Anastasis ; below scenes from Christ's Passion and Resurrection (after Parli).



4. Chios, Nea Moni. North side of naos : Descent from the Cross.

In the end one must conclude that a precise definition of what constitutes a feast cycle is not possible. Nevertheless such cycles constitute a distinct and distinctive component of Byzantine church decoration. The program at Pskov just referred to illustrates the point dramatically. The feast pictures were made to stand out vis-à-vis the secondary cycles by their size and monumentality and by each being presented in a well defined space of its own. Each moreover is a self-contained composition. There is usually a dominant central figure or group flanked by evenly balanced elements on either side. An important formal aspect of our theme comes into view here.

Indeed, quite generally feast pictures tend to be composed on principles involving or at least approximating axial symmetry. They are static. Time appears to stand still as one contemplates each one of them. Each sacred event is shown to

be an everlasting presence.⁴⁴ To be sure, it forms part of a sequence which, taken together, constitutes a summa of Christ's life, as do the texts cited earlier. But there are no visual inducements in any given scene to make one proceed to the next. The whole is like a string of beads, each well rounded and complete in itself.

What is more, in the churches the chain which the pictures form also tends to be closed. The cycle normally starts in the east, proceeds clockwise and leads back to the east. The principle was applied in a particularly striking manner in the Nea Moni in Chios where the architecture provided for the designer of the program a coherent sequence of eight – but only eight – conches encircling the naos (fig. 4, 5). These were given over to the feast cycle which begins in the northeastern conch with the Annunciation, proceeds clockwise and concludes – prematurely, as it were – with the signal event



5. Chios, Nea Moni. North side of naos : Anastasis.

of Christ's Resurrection. To do this two of the canonical pictures that should have come before – the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem – and also the last two scenes – Ascension and Pentecost – were relegated to the narthex.⁴⁵ At Daphni, where the main christological cycle in its entirety is accommodated in the naos, it forms a double ring.⁴⁶ At Hosios Lukas an abridged feast cycle begins in the naos and continues in the narthex but returns to the interior with the final event of Pentecost which is placed in a small dome of its own in the bema.⁴⁷ Always the ring is closed in some way. The sequence turns back upon itself. Like the individual picture the cycle in its entirety is outside historical time. In the texts in which Christ's life is epitomized through an enumeration of church feasts and in the icons in which the appropriate pictures are lined up, the idea of past history being thus related to the faithful's present day experience is merely implied. In its monumental rendering in the church the feast cycle concretely and visually presents the series

of events pertaining to the Incarnation as an ever present, eternally recurrent reality.

II. ANTECEDENTS

In the second volume of André Grabar's *Martyrium* there are memorable pages on the relationship between the feast cycle as established in mature Byzantine art and sequences of christological scenes of a much earlier period, specifically the highly abridged cycles that are represented on some of the pilgrims' ampullae preserved at Monza and Bobbio and on certain other kinds of portable objects of roughly similar date.⁴⁸ Like the feast cycles, these earlier "biographical" sequences show a striking concentration on events representing the beginning of Christ's earthly existence, on the one hand, and on its final phases, on the other. As Grabar pointed out, here already the representation in concise form of the wholeness of the Savior's life is a primary concern.

Among the objects, or groups of objects, displaying such cycles the pilgrims' ampullae are in many ways the most interesting and revealing. Their place of origin is indisputable and the date of their manufacture ascertainable within fairly narrow limits: They were made in Palestine in the second half of the 6th or at the latest in the early 7th century.⁴⁹ The purpose which these phials served is also clear. As their inscriptions proclaim, they contained oil from the holy sites that had links with Christ. The oil may have been taken from lamps that burnt at shrines commemorating major events in his life or it may indeed have been in contact with the relic of the True Cross itself.⁵⁰ Carrying away one of these little flasks the pilgrim was in possession of a tangible, if highly indirect, link with the Savior.

Of the approximately forty such objects now known, four display the cycle in question: one in Monza (fig. 6) and three in Bobbio.⁵¹ The same events – seven in number – are represented in each case: Annunciation, Visitation, Nativity, Baptism, Crucifixion, the Women at the Tomb and the Ascension. Only in one instance is the number of scenes increased to nine, the Nativity being supplemented with abridged representations of the Adoration of the Shepherds and the Adoration of the Magi, that is to say, with two additional episodes relating to the same holy site, namely Bethlehem.⁵² The method of displaying the scenes is always the same: Each is enclosed in a circular medallion; one – a different one in each case – occupies the center while the others form a circle around it.

To understand the *raison d'être* of the cycle in these four instances it is necessary to view it in relation to the imagery of the pilgrims' ampullae overall. The great majority of them are decorated with only two scenes, one on each side. In many cases only one of the two images is framed by an inscription; and when this is the case it is the side bearing the inscription which must be considered the principal or obverse side.⁵³ On this basis it is safe to say that the four examples of cyclical representation all occupy – or occupied – the reverses of phials. Only one of the four, it is true, belongs to a phial that is fully preserved.⁵⁴ The other three are fragments lacking any indication as to what was represented on the opposite side. But none has an inscribed border. The phial that is intact (fig. 6) also lacks an inscription around the cycle of scenes while on the opposite side a representation of the enthroned Virgin and Child with the Magi and the Shepherds is surrounded



6. Monza, Cathedral Treasure. Pilgrim's ampulla with seven scenes from life of Christ (after Grabar).

by a border inscribed with the "Eulogia" formula that is characteristic of a number of the obverses. The cycles, then, are in a sense a secondary element in the imagery of the pilgrims' ampullae: They appear on only a few of them and in each case they are – or were – subordinate to the image opposite. The latter in the case of the specimen still intact has reference to a specific holy site and undoubtedly the same was true of the other three obverses. It is, in fact, the individual *locus sanctus* which constitutes the principal theme of the imagery on the ampullae, by far the most common pictures being those referring to Golgotha and the Sepulcher.

For the purposes of the present enquiry particular interest attaches to the relationship between the individually featured scenes and the cyclical ones, since it provides an insight into the manner in which the cycles on the ampullae came into being. Undoubtedly the scenes in the little medallions that make up the sequences are modelled on those appearing on other phials in larger format. Compositions may be simplified and nonessential figures and motifs omitted because of the small size but the basic iconography is the same. For three of the scenes that appear frequently on the ampullae in Monza

and Bobbio – the Crucifixion, the Women at the Tomb and the Ascension – this correspondence is readily apparent.⁵⁵ Nativity and Baptism are depicted in a large format on ampullae preserved elsewhere and again the iconographic types correspond, at any rate, *grosso modo*.⁵⁶ The “supernumerary” images of the Magi and Shepherds in one of our four examples of cyclical representation are surely based on the depictions of these groups on either side of the enthroned Virgin and Child.⁵⁷ Only the first two scenes of the cycle – the Annunciation and the Visitation – have no counterpart among the individual images on the ampullae known so far, but it is reasonable to assume that they, too, existed in that format. Both scenes had reference to sites which pilgrims visited.⁵⁸

So there can be no doubt that the cycles of scenes are secondary not only in terms of their status on the ampullae concerned but also genetically. They came into being as a result of single scenes being combined into a sequence. Indeed, each remains a self-contained picture enclosed in its own circular frame and with as much axial symmetry as possible in its composition. In other words, these multiple images owe their existence to a step taken within the workshops that manufactured these “souvenirs” for pilgrims. Ainalov has suggested a very simple reason that may have prompted the step: The phials in question may have been intended to be filled with oil from a number of different *loca sancta*.⁵⁹ Certainly this may have been a consideration. But it could hardly explain the emergence of a balanced cycle of just seven events encompassing Christ’s entire life and the display of this cycle as a neat pattern clearly meant to be perceived as an entity. The pattern thus formed – a single “dot” surrounded by either six or eight other “dots” – is actually spelled out in the abstract on the ampullae themselves. It appears as a spacefiller between the small roundels enclosing the individual scenes that make up the cycle.⁶⁰ The similarity between this star-like motif and the compositions in question is surely not accidental. The scenes, too, are meant to be seen as a pattern radiating from the center. In no case, in fact, do they form a chronological sequence if read either clockwise or anticlockwise. Their arrangement is a static one with left balancing right and top balancing bottom. This patterning – along with the self-sufficiency of each individual scene – has the effect of de-emphasizing the time factor in the sequence of events portrayed. It must have been introduced for a purpose.

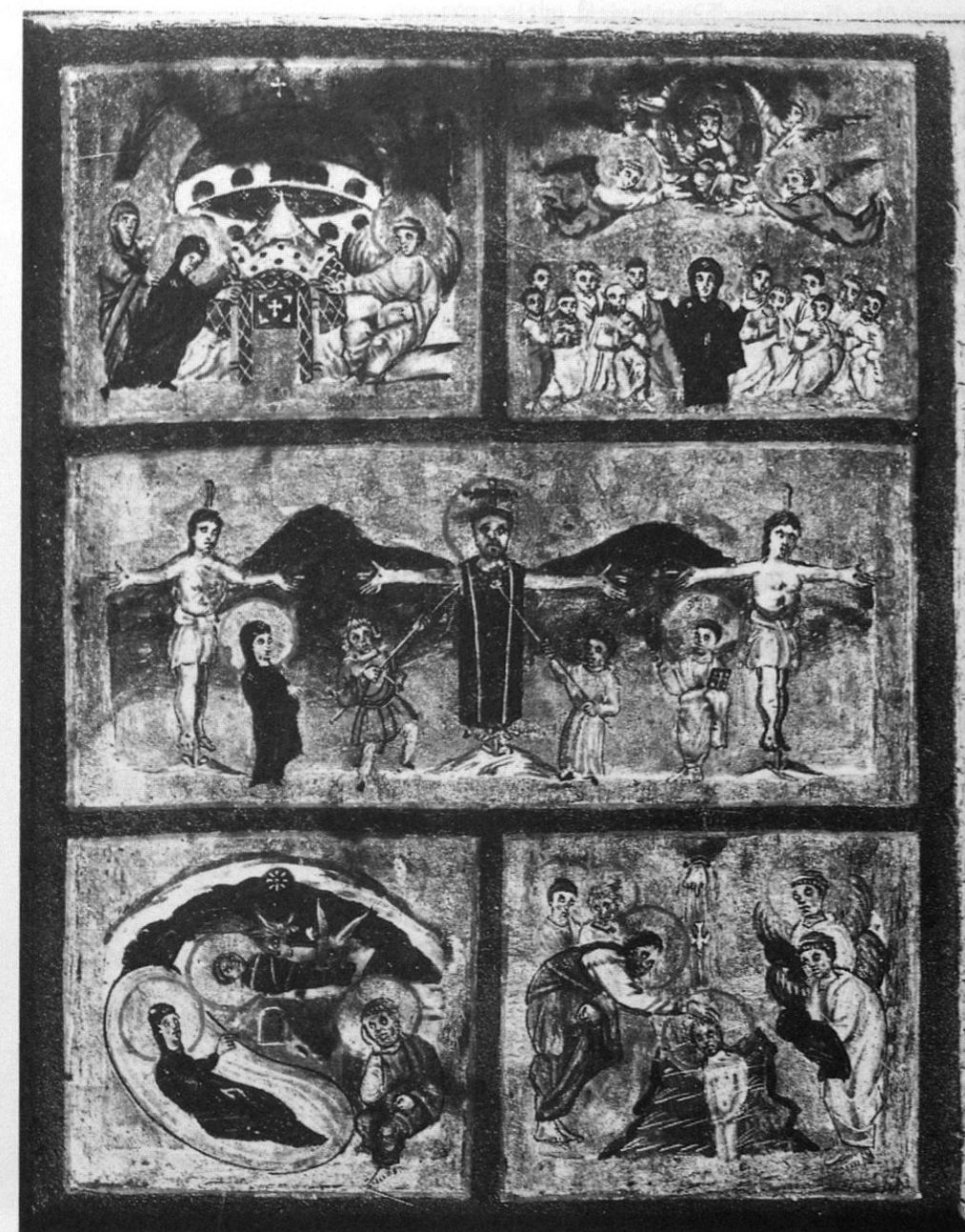
What the purpose was is not hard to fathom. The ampullae were phylacteries meant to be worn by the pilgrims who acquired them.⁶¹ The neat and concise synopsis of the life of Christ with which some of them were embossed on the reverse must have been intended to afford the wearer additional protection. This explains the arrangement of the scenes as a static pattern; all are meant to be simultaneously operative, as it were.⁶² It also explains the cycle’s relatively subordinate status on the phials concerned. Furthermore, it presumably accounts for the fact that the choice of episodes making up the cycle is the same in every instance. Admittedly, we are dealing with a small sample of only four specimens. But one gains the impression that the cycle as presented on these objects had an aura of finality and was not subject to variation according to the preferences of individual pilgrims.

In our present context peculiar interest attaches to the pilgrims’ phials because of the fact that within this category of objects we are able to observe the actual emergence of a cycle of the life of Christ marked by concision, completeness (in the sense that it goes from beginning to end) and a de-emphasis of historical time. What is more, here already, as in the feast cycles of later centuries, the life of Christ is visualized in terms that correspond to the faithful’s present day experience. In this case the experience is his visits to the holy sites in Palestine; later it will be his participation in the liturgy.

The other categories of objects in which a cycle identical with, or very similar to, that on the ampullae appears will be reviewed here in a more summary fashion. Enough will be said, however, to show that they not only confirm but also supplement the conclusions drawn so far; and, furthermore, that they lead us beyond the confines of 6th century Palestine, both chronologically and geographically.

Brief mention should first be made of the five-scene cycle painted on the lid of the small wooden reliquary box from the Sancta Sanctorum, evidently brought to the West by a Palestine pilgrim. It is an exact counterpart, in another medium, to the cycles on the ampullae: An epitome of Christ’s life set out as a neatly balanced pattern, physically associated with substances from the *loca sancta* but clearly meant to play only a subsidiary role, being on the inside of the lid (fig. 7).⁶³

A very close relationship exists between the cycle on the ampullae and that engraved on some silver bracelets which have been found in Egypt and allegedly also in Syria.⁶⁴ The scenes



7. Vatican, small wooden reliquary box from the Sancta Sanctorum.

that make up the sequence are the same as on the pilgrims’ phials and their rendering is very similar. But the maximum number of episodes is six – the Visitation being omitted – and in the case of two of the published examples there are only five though these still range from the Annunciation to the Resurrection.⁶⁵ The sequence of scenes is chronological here, but it does not amount to a straight-forward narrative. Each scene is enclosed in its own medallion, as was the case on the ampullae; and, the bracelets being circular, these medallions form an endless chain. Once again the succession of events that embody man’s salvation is outside historical time. The most significant aspect of these bracelets, however, is that the evangelical scenes

are interspersed with, and accompanied by, a number of patently apotropaic devices. The amuletic purpose and function of the cycle, which in the case of the ampullae was merely implicit, is here fully apparent and indeed heavily emphasized. It is reasonable to assume that the bracelets, too, originated in the Holy Land and that they were carried home from there by pilgrims from neighboring countries. But unlike the phials they contained no material substance that assured for the wearer a lasting contact with the holy sites. The abundance of potent images, words and signs crowding their surfaces made up for this.

Sumptuous gold rings, octagonal in shape, are another group of personal ornaments on which

essentially the same christological cycle appears. Four specimens are known, preserved, respectively, in museums in London, Palermo, Washington and Baltimore.⁶⁶ Three of them are marriage rings displaying on the bezel a couple which is being united by Christ or receives a blessing from Christ and the Virgin. With one of the eight sides thus occupied, seven remain for the display, on a minute scale, of evangelical scenes. But only one of the rings features all seven of the episodes shown on the ampullae: The ring in Baltimore, which lacks the representation of a married couple, shows instead on its bezel the Ascension, an event not included on the other three.⁶⁷ Here, and in two other instances, the Adoration of the Magi is added to the Infancy sequence to fill up the seven facets of the hoop.⁶⁸ But in the case of the ring at Dumbarton Oaks in Washington a different addition is made to the Infancy sequence, the Nativity here being followed by the Presentation in the Temple. This same ring features another innovation: Christ's Resurrection is represented not by the Women's Visit to the Sepulcher but by their subsequent encounter with the Lord himself.⁶⁹

One senses in these rings a certain loosening of conventions. But the iconography of the individual scenes, though drastically reduced because of the diminutive size of the surfaces on which they had to be accommodated, is still largely the same as on the ampullae. Particularly noteworthy is the retention in two instances of the pair of columns surmounted by crosses in the scene of the Visitation, a reference to Palestinian topography.⁷⁰ And there can be no doubt that on these rings, as on the phials and the bracelets, the cycle has an apotropaic function. Octagonal rings as such were in the nature of charms; and the quotation from Psalm 5, 13 engraved on the ring in Palermo is also significant in this sense.⁷¹

With this group of objects, however, we have almost certainly left the sphere of "souvenirs" made in Palestine for the pilgrimage trade. Only the christological cycle links them with that sphere. Their material value is such that only persons of considerable wealth could have afforded them. In three of the four examples the principal theme is marriage; and the couple portrayed on the Palermo ring could be imperial.⁷² In any case, the context in which the Palermo ring was found is indicative of a court milieu. It is reliably reported to have been part of a large hoard of jewelry and coins discovered near Syracuse; and this hoard almost certainly

8. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska: obverse.

had some connection with the court of Constans II who resided in that city from 663 until his assassination in September 668.⁷³ The likelihood of a link with that court also has chronological implications: The rings may well be of a date more advanced than that generally accepted for the Palestinian phials.

By far the largest group of objects adorned with essentially the same cycle that appears on the ampullae consists of small bronze vessels fitted for suspension and commonly thought to be censers.⁷⁴ The number of specimens known has risen steadily over the years and is now said to be close to one hundred.⁷⁵ They have turned up in many places though few seem to have been found in the West. Their time range is cer-



9. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska: reverse.

tainly larger than that of the objects discussed previously and has indeed been thought to extend as far as the 11th century or even the 12th and 13th.⁷⁶ The consistency with which these objects display the sequence of scenes familiar from the ampullae, bracelets and gold rings and maintain for these scenes the same iconographic types is all the more remarkable. Taking the cycle of seven or nine scenes featured on the ampullae as a standard one finds all these subjects represented and only very few others in addition. Among the latter two are worth noting because they may be taken to indicate a development in the direction of what was to become the Byzantine canon of feast scenes: A censer in Vienna is said to feature among its

nine scenes the Raising of Lazarus;⁷⁷ and there are several members of the group on which the Crucifixion is preceded by the Entry into Jerusalem.⁷⁸ The number of episodes represented on any given example varies. In the majority of cases it is five or six, but I am aware of only one instance in which the sequence does not encompass Christ's life on earth from beginning to end.⁷⁹ Normally the cycle begins with the Annunciation and ends with the Women's Visit to the Tomb. Even when the total number of episodes is reduced to four it still goes from the Nativity to the scene at the Sepulcher.⁸⁰ Invariably the sequence of scenes forms a continuous frieze that encircles the entire body of the vessel. Even more palpably than the comparable cycles on bracelets and rings it represents time without end. But it must also be said that in many instances compositions are condensed and figures schematized to the point of becoming almost illegible ciphers.

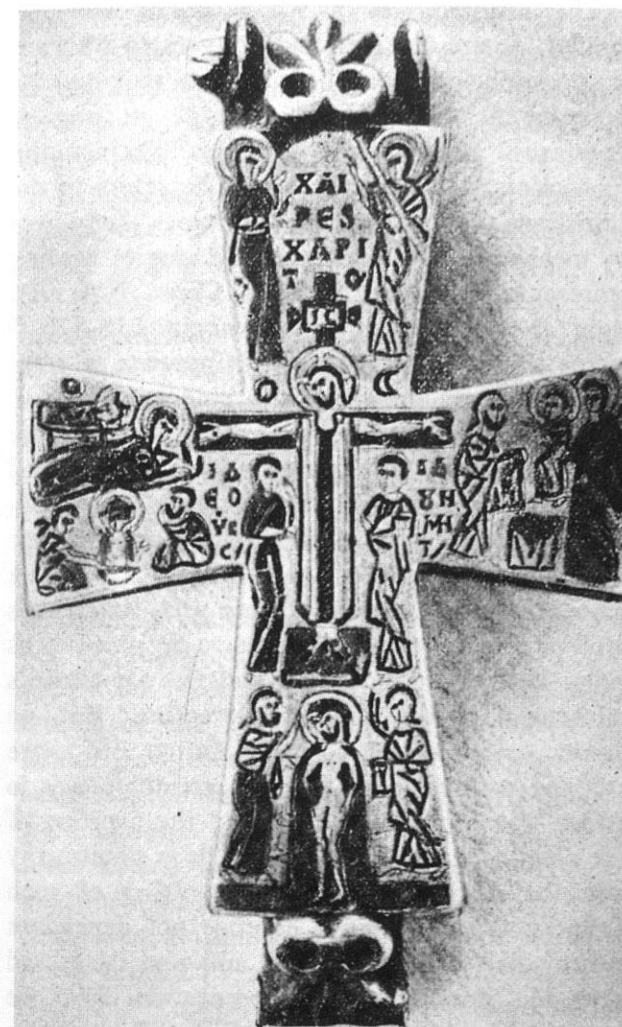
Generally these objects are considered to be, like the ampullae, souvenirs acquired by pilgrims in the Holy Land.⁸¹ Granted the likelihood of their being censers, they must have been meant for domestic rather than liturgical use.⁸² Although, in contrast to the ampullae, bracelets and rings, these were not objects worn on one's person it is tempting to assume on the analogy of those other categories that here again the concise representation of the life of Christ was intended as a charm. Let it be recalled that incense was used as a demonifuge in the period and regions concerned.⁸³

In the present context the censers (so-called) are interesting chiefly because some of them may well take us into the Middle Byzantine period and also because there takes place within this group some enrichment of subject matter that goes in the direction of the Middle Byzantine feast canon. On both these scores – progression in time and iconographic change – it is now possible, however, to be a good deal more definite, thanks to new discoveries made and new insights gained in recent years. The relationship between the cycles on the ampullae and the Byzantine feast cycle is no longer merely one of inner affinity. There is a concrete linkage.

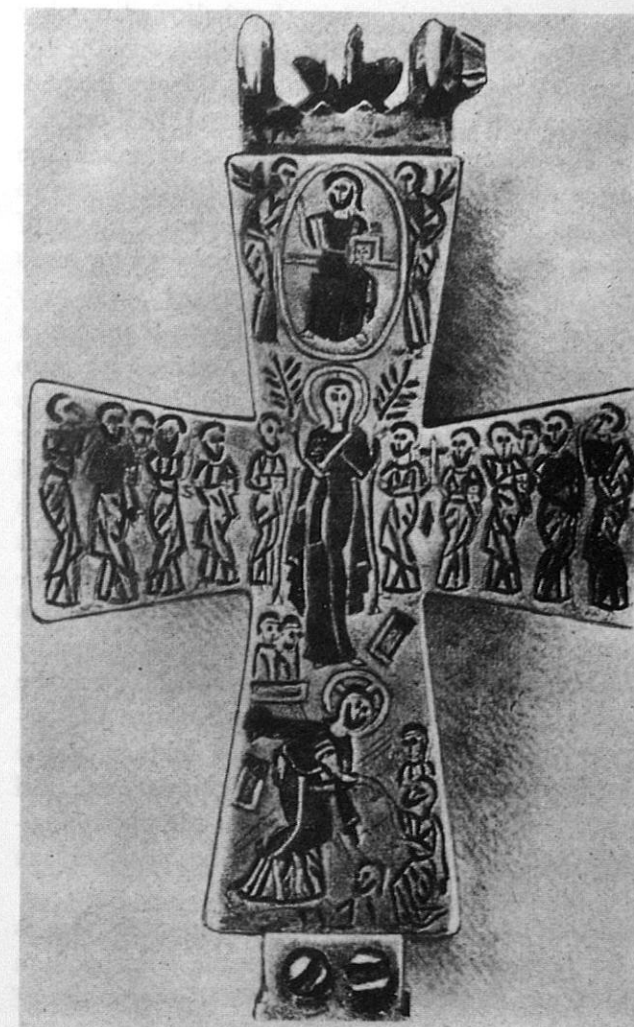
Most important in this sense was the discovery, in 1973, in excavations of the city walls of Pliska, the Old Bulgarian capital, of a sumptuous gold reliquary in the shape of a pectoral cross engraved with scenes in niello.⁸⁴ Five and two scenes respectively are displayed on the obverse and reverse of the cross (fig. 8, 9). The



10. Sofia, National Museum. Pectoral cross-reliquary from Pliska : open, showing interior cross.



11. Vicopisano, Pieve. Pectoral cross-reliquary : obverse (after Iucchesi Palli, Bodleian Library, Oxford).



12. Vicopisano, Pieve. Pectoral cross-reliquary : reverse (after Iucchesi Palli, Bodleian Library, Oxford).

sequence begins with the Annunciation and ends with the Ascension but does not include the Crucifixion. That event is represented on an inner cross, also of gold, which is enclosed within the enkolpion and serves as a receptacle for a relic of the True Cross (fig. 10). Basically the cycle is still that of the pilgrims' phials and the designer's dependence on that tradition is evident also in the iconography of some of the scenes. But three significant changes have taken place. The Presentation in the Temple has been substituted for the Visitation – this is a change noted previously on the marriage ring at Dumbarton Oaks⁸⁵ – and Christ's Descent into Hell rather than the Women's Visit to the Tomb stands for the Resurrection. Both these innovations, of course, go in the direction of the feast cycle. So does the addition of the Transfiguration as the central subject on the obverse of the enkolpion. We have before us what is indeed a work of transition; and the importance which attaches to the object in this sense is enhanced further by the fact that it comes from a

stratified context. It was part of a deposit that dates from the 9th or 10th century⁸⁶ and there is no reason to assume a substantially earlier date for the object itself. The Pliska cross can be attributed with confidence to the period after Iconoclasm.

Another and very similar reliquary cross, though not a new discovery, also has entered the purview of specialized scholarship only in recent decades. Preserved in the Pieve of Vicopisano near Pisa, it, too, is engraved with scenes in niello, but it is made of silver and lacks a second receptacle inside (fig. 11, 12).⁸⁷ The Crucifixion, here integrated into the cycle, appears as the central scene on the obverse, where the Pliska cross displays the Transfiguration. The scenes in the four arms, however, and those on the reverse are the same as on the Pliska cross and most of them are rendered in almost identical fashion. Here, then, is further evidence that the Presentation in the Temple and the Descent into Hell have become part of a standard cycle. It should also be noted that the total

number of scenes is seven, that hallowed number familiar not only from the ampullae and the octagonal marriage rings but also from Pseudo-Chrysostom's listing of the feasts of the Lord.⁸⁸

The Vicopisano cross must be of much the same date as its near-twin from Pliska. The two belong to a large group of crosses – many of them also reliquaries – that were worn on one's person.⁸⁹ Most of them display as their only christological subject the Crucifixion though in a few cases one or two other events are also depicted, notably the Ascension. Viewing this family of objects as a whole one becomes aware that within it the two known examples with full cycles of Christ's life occupy much the same position that the pilgrims' phials, the bracelets and the marriage rings bearing such cycles occupy within their respective categories. Each time it is a question of only a few exceptionally elaborate pieces in a larger group.⁹⁰ Thus the capsule representation of Christ's entire life appears throughout not as a basic feature of the artifacts concerned but as an "optional" one. All the objects were amulets. When the christological cycle was featured on them it constituted an additional charm.

Another object which should be cited here is the famous little reliquary in the Metropolitan Museum in New York with which the names of its former owners – the Fieschi family and J.P. Morgan – are associated.⁹¹ The four scenes engraved in niello on the inside of its lid are so similar to those on the Pliska and Vicopisano crosses that the date assigned to the latter must necessarily apply to this precious ornament as well. Although the reliquary has been attributed traditionally to the period about 700 A.D. recent research on the cloisonné enamels that decorate its outside also has led to the conclusion that it is a work of the post-Iconoclastic period.

The reliquary as a whole is, in fact, an amulet, as are the enkolpion crosses to which it is so closely related. These objects strikingly illustrate a well known passage in one of Patriarch Nikephoros' treatises against the Iconoclasts, a passage in which he refers to the Christians' age-old custom to protect themselves by means of gold and silver phylacteries bearing representations from the life of Christ.⁹⁵ At first sight the statement, written about 818-820,⁹⁶ seems slightly anachronistic. It appears to refer to amuletic ornaments of the kind known to us from pre-Iconoclastic times, such as the silver bracelets and gold rings. The Pliska and Vicopisano crosses and the Fieschi-Morgan reliquary provide solid evidence that the practice did indeed survive the onslaught of the Iconoclasts and continued into the Patriarch's lifetime and beyond. The subjects he specifies as being represented on the phylacteries are Christ's miracles, Passion and Resurrection. But no doubt epitomes of Christ's entire life were credited with the same or even greater power to effect "the cure of suffering and the averting of the assault of unclean demons." It is noteworthy also that for Nikephoros the wearing of such amulets was a universal practice not dependent on any link with the Holy Land and its sacred sites. His statement thus accords with what we have inferred from extant objects: The concise christological cycle as a protective device had long since ceased to be confined to pilgrimage contexts and was in general use in metropolitan Byzantium.

Nor did it remain confined to the sphere of personal ornaments and other small artifacts. Pope Leo III, Nikephoros' contemporary, had made for the altar of the church of S. Apollinare Nuovo in Ravenna a large enkolpion cross, the central panel of which was the central part of a triptych and additional subjects could have been represented on the wings.⁹⁸ But it is difficult to envisage an overall arrangement in which the scenes most obviously called for to make up a more extensive cycle would be satisfactorily placed; and, as we have seen, cycles of only four scenes representing just the beginning and the end of the "history" of man's salvation are by no means unknown.⁹⁹ Whether or not the sequence of scenes is complete, Weitzmann was undoubtedly correct in interpreting the panel as a document of the emerging feast cycle.¹⁰⁰

What we have seen, in fact, is that there is a coherent development linking pilgrims' amulets and feast icons, a development spanning the centuries from the 6th to the 10th and not seriously interrupted by Iconoclasm though perhaps temporarily halted by that conflict. The concise cycle's ties with Palestine were loosened by the middle of the 7th century.¹⁰¹ By 800 at the latest phylacteries and related objects had ceased to be its sole carriers. Most important were changes in its composition. Two of the seven events that had been represented on the pilgrims' phials were not retained consistently on other kinds of amulets: The Visitation was sometimes replaced by Christ's Presentation in the Temple;¹⁰² the Women's Visit to the Tomb by the Anastasis.¹⁰³ Again these changes imply that reference to sites and buildings visited by pilgrims to the Holy Land was becoming less important. Other scenes which make their appearance as part of the epitome of Christ's life are the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem and finally Pentecost.¹⁰⁴ Of the subjects that will eventually

the events that brought about man's salvation. The number of feasts enumerated in the early texts is seven as on the ampullae, the marriage rings and the Vicopisano cross – or, at the most, ten.¹⁰⁷

Thus the feast cycle emerges from the *loca sancta* cycle. The illuminated Gospel lectionary, which has sometimes been thought to be its cradle, is not directly involved in this development. In the 10th century, when the illuminated lectionary makes its appearance, the crucial stages in the emergence of the feast cycle have already passed. Moreover, the illustration of Christ's life in the lectionary lacks one of that cycle's essential characteristics: It naturally follows the liturgical calendar and does not rearrange the scenes to make of them a pictorial biography.¹⁰⁸

It is through both texts and artifacts of a transitional nature that the Dodekaorton of Byzantium's maturity is concretely linked to the christological cycle that had been placed centuries before on pilgrims' phials in the Holy Land. But there is a continuity of spirit as well. The importance attached to numbers that had sacred connotations; the insistence on wholeness expressing itself in a heavy emphasis on the early and the concluding events of Christ's life; above all, the element of timelessness in the presentation of these events and, in the case of the great classical church decorations, the tendency to present them as a closed circle – all these are basic characteristics that feast cycles share with the *loca sancta* cycles. Even the belief in the beneficent power of the cycle – so evident in the amulets and phylacteries adorned with it – survives. Manuel Philes, in the 14th century,

number of scenes is seven, that hallowed number familiar not only from the ampullae and the octagonal marriage rings but also from Pseudo-Chrysostom's listing of the feasts of the Lord.⁸⁸

The Vicopisano cross must be of much the same date as its near-twin from Pliska. The two belong to a large group of crosses – many of them also reliquaries – that were worn on one's person.⁸⁹ Most of them display as their only christological subject the Crucifixion though in a few cases one or two other events are also depicted, notably the Ascension. Viewing this family of objects as a whole one becomes aware that within it the two known examples with full cycles of Christ's life occupy much the same position that the pilgrims' phials, the bracelets and the marriage rings bearing such cycles occupy within their respective categories. Each time it is a question of only a few exceptionally elaborate pieces in a larger group.⁹⁰ Thus the capsule representation of Christ's entire life appears throughout not as a basic feature of the artifacts concerned but as an "optional" one. All the objects were amulets. When the christological cycle was featured on them it constituted an additional charm.

Another object which should be cited here is the famous little reliquary in the Metropolitan Museum in New York with which the names of its former owners – the Fieschi family and J.P. Morgan – are associated.⁹¹ The four scenes engraved in niello on the inside of its lid are so similar to those on the Pliska and Vicopisano crosses that the date assigned to the latter must necessarily apply to this precious ornament as well. Although the reliquary has been attributed traditionally to the period about 700 A.D. recent research on the cloisonné enamels that decorate its outside also has led to the conclusion that it is a work of the post-Iconoclastic period.⁹² The four scenes in niello – Annunciation, Nativity, Crucifixion and Anastasis – are an abridgment of the cycle on the crosses but still amount to an epitome of Christ's entire life, as do other very short cycles which we have encountered before.⁹³ It is particularly interesting that the Crucifixion, already featured as the principal subject on the exterior of the reliquary, should be represented once more as part of this interior array of scenes. The enamel image on the outside was meant to proclaim the fact that the little box contained a piece of the True Cross; the abridged recital of Christ's life on the inside is an unobtrusive – and once again almost incidental – device intended to protect the relic and its owner.⁹⁴

The reliquary as a whole is, in fact, an amulet, as are the enkolpion crosses to which it is so closely related. These objects strikingly illustrate a well known passage in one of Patriarch Nikephoros' treatises against the Iconoclasts, a passage in which he refers to the Christians' age-old custom to protect themselves by means of gold and silver phylacteries bearing representations from the life of Christ.⁹⁵ At first sight the statement, written about 818-820,⁹⁶ seems slightly anachronistic. It appears to refer to amuletic ornaments of the kind known to us from pre-Iconoclastic times, such as the silver bracelets and gold rings. The Pliska and Vicopisano crosses and the Fieschi-Morgan reliquary provide solid evidence that the practice did indeed survive the onslaught of the Iconoclasts and continued into the Patriarch's lifetime and beyond. The subjects he specifies as being represented on the phylacteries are Christ's miracles, Passion and Resurrection. But no doubt epitomes of Christ's entire life were credited with the same or even greater power to effect "the cure of suffering and the averting of the assault of unclean demons." It is noteworthy also that for Nikephoros the wearing of such amulets was a universal practice not dependent on any link with the Holy Land and its sacred sites. His statement thus accords with what we have inferred from extant objects: The concise christological cycle as a protective device had long since ceased to be confined to pilgrimage contexts and was in general use in metropolitan Byzantium.

Nor did it remain confined to the sphere of personal ornaments and other small artifacts. Pope Leo III, Nikephoros' contemporary, had made for the altar of the church of S. Apollinare in Classe outside Ravenna a silk cover with scenes representing the Annunciation, the Nativity, the Passion (i.e. presumably Crucifixion), the Resurrection (i.e. the Women at the Tomb and/or the Anastasis), the Ascension and Pentecost. The scenes were enclosed in medallions forming a circle around a central medallion with a cross, an arrangement reminiscent of that of the cycles on the Monza and Bobbio ampullae.⁹⁷ We are here in the realm of church furnishings. We are in the realm of the icon proper with a painted panel in the Sinai Monastery thought to be of the second half of the 9th or the 10th century. Only the left half of the panel has survived, but even in its complete state it could have shown no more than four scenes – the Nativity, the Presentation in the Temple, the Ascension and Pentecost. According to Kurt

Weitzmann the panel was the central part of a triptych and additional subjects could have been represented on the wings.⁹⁸ But it is difficult to envisage an overall arrangement in which the scenes most obviously called for to make up a more extensive cycle would be satisfactorily placed; and, as we have seen, cycles of only four scenes representing just the beginning and the end of the "history" of man's salvation are by no means unknown.⁹⁹ Whether or not the sequence of scenes is complete, Weitzmann was undoubtedly correct in interpreting the panel as a document of the emerging feast cycle.¹⁰⁰

What we have seen, in fact, is that there is a coherent development linking pilgrims' amulets and feast icons, a development spanning the centuries from the 6th to the 10th and not seriously interrupted by Iconoclasm though perhaps temporarily halted by that conflict. The concise cycle's ties with Palestine were loosened by the middle of the 7th century.¹⁰¹ By 800 at the latest phylacteries and related objects had ceased to be its sole carriers. Most important were changes in its composition. Two of the seven events that had been represented on the pilgrims' phials were not retained consistently on other kinds of amulets: The Visitation was sometimes replaced by Christ's Presentation in the Temple;¹⁰² the Women's Visit to the Tomb by the Anastasis.¹⁰³ Again these changes imply that reference to sites and buildings visited by pilgrims to the Holy Land was becoming less important. Other scenes which make their appearance as part of the epitome of Christ's life are the Transfiguration, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem and finally Pentecost.¹⁰⁴ Of the subjects that will eventually make up the Dodekaorton only the Koimesis does not figure on any of the objects we have passed in review. But this omission is readily understood if instead of moving forward from the pilgrims' "souvenirs" and related objects we work backward from the established twelve-feast canon. Some of the icons on which the canon first makes its appearance still lack the Koimesis and retain in its stead events represented in the concise cycles of earlier times.¹⁰⁵ The earliest enumeration of the twelve feasts in literature likewise excludes the Koimesis.¹⁰⁶ Let it be recalled also that in literature the notion of epitomizing Christ's life through feasts first appears in the 8th century, at the very time when in art the connections with the Palestinian *loca sancta* had begun to fade. Recurrent attendance at the great church feasts replaces visits to the holy sites as a means of personally experiencing

the events that brought about man's salvation. The number of feasts enumerated in the early texts is seven as on the ampullae, the marriage rings and the Vicopisano cross – or, at the most, ten.¹⁰⁷

Thus the feast cycle emerges from the *loca sancta* cycle. The illuminated Gospel lectionary, which has sometimes been thought to be its cradle, is not directly involved in this development. In the 10th century, when the illuminated lectionary makes its appearance, the crucial stages in the emergence of the feast cycle have already passed. Moreover, the illustration of Christ's life in the lectionary lacks one of that cycle's essential characteristics: It naturally follows the liturgical calendar and does not rearrange the scenes to make of them a pictorial biography.¹⁰⁸

It is through both texts and artifacts of a transitional nature that the Dodekaorton of Byzantium's maturity is concretely linked to the christological cycle that had been placed centuries before on pilgrims' phials in the Holy Land. But there is a continuity of spirit as well. The importance attached to numbers that had sacred connotations; the insistence on wholeness expressing itself in a heavy emphasis on the early and the concluding events of Christ's life; above all, the element of timelessness in the presentation of these events and, in the case of the great classical church decorations, the tendency to present them as a closed circle – all these are basic characteristics that feast cycles share with the *loca sancta* cycles. Even the belief in the beneficent power of the cycle – so evident in the amulets and phylacteries adorned with it – survives. Manuel Philes, in the 14th century, still calls the twelve feast scenes assembled on an icon "advocates of salvation".¹⁰⁹

Postscript

This paper was written as a tribute to André Grabar who in his *Martyrium* traced in comprehensive fashion the paths which lead from the holy shrines in Palestine to the "normal" Byzantine church. My essay focuses on one of these paths where research in the four decades that have passed since the publication of Grabar's great work – not least research by the Master himself – have provided confirmation and amplification of his findings.

I first sketched the main outlines of what has become Part II of this paper in a lecture given at the symposium that was held at the Metropolitan Museum of Art in New York in

1977 on the occasion of the "Age of Spirituality" exhibition and subsequently published (see above, n. 63). Following that lecture I had helpful discussions with Anna Kartsonis who first drew my attention to two important pieces of evidence bearing on the question of antecedents of the feast cycle: The Pliska cross, then a recent find, and the revised dating of the Fieschi-Morgan reliquary. Professor Kartsonis' book *Anastasis* (Princeton, 1986), which deals with these and numerous other matters touched upon in my essay, became available

to me only after my paper was substantially completed. I shall let a general reference to this excellent and important work serve instead of specific citations at the many points where such citations would be called for.

Finally, I wish to express my thanks to Kurt Weitzmann, Charalambos Bouras and Liliana Mavrodinova for their help in the procurement of the photographs reproduced in figs. 1, 4, 5, 11 and 12 respectively.

Ernst KITZINGER

NOTES

1. Migne, *PG*, 52, col. 799 f. The passage was quoted in abridged form by Georgios Monachos in the 9th century (Migne, *PG*, 110, col. 777).
2. Migne, *PG*, 96, cols. 1473-76; 1497-1500. The writer mentions in addition the feast of the Koimesis. For his identity and his date (8th century) see H.G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich, 1959, p. 502 f.
3. See nn. 5 and 6 below. The notion of there being a dozen church feasts had, however, existed quite early. In the *Narratio de S. Sophia* — a "semilegendary" account of the building of the Great Church, attributed to the 8th or 9th century — Justinian is said to have provided "golden vessels... for the twelve feasts" (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, p. 100). For twelve feasts in the 9th century see also below, n. 26. For twelve as a "Vollständigkeits- und Heiligkeitsszahl" see J. Hasenfuss, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10, 1965, col. 1305.
4. Texts such as the typikon of the Pantokrator Monastery, which lists more than twelve major feasts (A. Dimitrievsky, *Typika*, I, Kiev, 1895, p. 661 f.), are not directly relevant in this context. They have a practical purpose and enumerate feasts in a random sequence. For painters' manuals of late date listing large numbers of "feasts" see below at n. 33.
5. Migne, *PG*, 120, col. 1197; 133, col. 1223. For the authorship see W. Hürandner, *Theodoros Prodromos: Historische Gedichte*, Vienna, 1974, p. 47, no. 127.
6. One poem by Xanthopoulos, cited in Ducange's *Glossarium*, Lyon, 1688, col. 414, s.v. *despotikai heortai*, is simply a variant of Theodore Prodromos' tetrastich, "correcting" it by eliminating the Circumcision and adding instead the Dormition, in conformity with what had long since become the standard sequence of Great Feasts (see below at notes 15-19). The same feasts are the subject of verses (E. Miller, "Fragment inédit de Nicetas Choniates relatif à un fait numismatique", *Revue numismatique*, n.s., 11, 1866, p. 33 ff., esp. p. 38). Manuel Philes wrote a longer poem "on a mosaic icon with the twelve feasts", presenting again the standard sequence and concluding with a general reflection on the subject (*id.*, *Manuelis Philae Carmina*, I, Paris, 1855, p. 9 f.).
7. K. Weitzmann, "The Narrative and Liturgical Gospel Illustration", a paper first published in 1950, cited here from *id.*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (H.L. Kessler, ed.), Chicago and London, 1971, p. 247 ff., esp. p. 250.
8. G. Downey, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions of the American Philosophical Society, n.s., 47, 1957, p. 855 ff. Whether one agrees with A.W. Epstein that the cycle described by Mesarites ca. 1200 A.D. was the same as that which existed in the late 9th century, or whether, as I prefer to assume, his description reflects a redecoration in the 12th century, Epstein's point that elaborate narrative cycles as a part of church decoration in the Middle Byzantine period are not just a matter of provincial archaism is well taken ("The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23, 1982, p. 79 ff., esp. p. 90; see now also her monograph *Tokali Kilise*, Washington, D.C., 1986, pp. 17 f. 36, 46 ff. and *passim*). In the present context it is worth noting that a generous display of narrative sequences of Gospel events does not preclude the singling out of certain scenes and these will normally be "feast" pictures. Thus at the Holy Apostles the Transfiguration almost certainly and presumably also the Ascension and Pentecost were represented in three of the five domes which the church possessed (O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago and London, 1984, I, p. 240). For the singling out of a number of the "feast" scenes within the christological cycle of the New Church of Tokali Kilise see Epstein, *Tokali Kilise*, pp. 26, 48. Cf. also Y. Christe, "Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce", *Zograf*, 15, 1984, p. 5 ff.
9. Epstein, *Tokali Kilise* (see preceding note). Y. Nagatsuka, *Essai sur les programmes iconographiques des églises rupestres en Cappadoce* (Tokai University, Research Institute of Civilization, Balkan and Asia Minor Studies, 10, 1984) has provided a useful and convenient survey with diagrams. There was, of course, for a full depiction of Christ's life, in which his infancy, his public life and miracles, his passion and his resurrection all received their due, a tradition in church decoration going back to pre-Iconoclastic times, witness the cycles commissioned for the church of St. Sergius in Gaza by bishop Marcianus in the 6th century (Choricus, *Laud. Marc.*, I, 48 ff.; *Choricii Gazaei opera*, edd. R. Foerster and E. Richtsteig, Leipzig, 1929, p. 14 ff.) and for the Oratory of the Virgin in Old St. Peter's by pope John VII (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, I, Freiburg i.B., 1916, p. 388 ff.).
10. To this period it is safe to attribute a diptych and an icon in the Sinai Monastery with twelve-scene cycles: G. and M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athens, 1958, p. 52 ff. with figs. 39-41 and p. 75 ff. with figs. 57-61; Weitzmann, *Studies* (above, n. 7), p. 293 with figs. 293 f. and p. 306 ff. with fig. 308; also an ivory diptych in Leningrad (A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, II, Berlin, 1934, p. 60, no. 122, and pl. 45). The Psalter Vat. gr. 752, written and illuminated ca. 1059 A.D., provides a rare instance of the cycle as book illustration (for these miniatures see below, n. 15). To these 11th century examples still in existence may be added one that was destroyed long ago: a set of silver reliefs that were removed from the doors of the Chalkoprateia Church in Constantinople by the emperor Alexios I in 1081-82 A.D. and melted down to make coins with which to pay his army. According to Niketas Choniates the reliefs represented "the twelve feasts of the Lord" (see the passage from Book 23 of his *Thesaurus* which is published on p. 36 of the article by Miller cited in n. 6 above; for a German translation see F.W. Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, I, Vienna, 1878, p. 37, with a wrong reference to *Revue archéologique*). It should be noted, however, that Niketas wrote more than a century after the event and that the emperor Alexios himself, in a document of 1086 relating to the event, does not specify the number of feasts that were represented on the door; for this text see Sakkelion, in: *Bulletin de correspondance hellénique*, 2, 1878, p. 113 ff., esp. p. 118; cf. V. Grumel, "L'affaire de Léon de Chalcedoine", *Échos d'Orient*, 39, 1940-42, p. 333 ff., and *Études byzantines*, 2, 1944, p. 126 ff.
11. K. Weitzmann has suggested that three ivory panels of "painterly" style, now scattered over different collections and certainly not later than the 10th century, are part of what was once a large diptych comprising twelve scenes; see *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III: *Ivories and Steatites*, Washington, D.C., 1972, p. 43 ff.
12. Sotiriou, *Icones* (above, n. 10), p. 90 ff. with figs. 76-79 (tetraptych); p. 102 ff. with figs. 87-94 (right half of an epistyle; for the left half see K. Weitzmann, "Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai", *Delton tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, 4th ser., 12, 1984, p. 63 ff., esp. p. 65 ff. and figs. 1, 2); p. 119 ff. with figs. 132-135 (diptych). For another twelfth century epistyle with the Dodekaorton see Weitzmann, *op. cit.*, p. 71 ff. with figs. 4-7; and for further examples with a slightly enlarged cycle n. 21 below.
13. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna, 1985, attributes to the 12th century a complete relief in Toledo (no. 52; pls. III, 31-33 and p. 143 ff.) and in addition several fragmentary ones (nos. 53-56, 62-67; cf. p. 40 f.); for Palaeologan examples see p. 48 and nos. 149, 155-157, 159, 160, 168 (some with deviations from the canonical Dodekaorton).
14. A.-A. Krickelberg-Pütz, "Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid", *Aachener Kunstblätter*, 50, 1982, p. 9 ff., esp. p. 67 f. with fig. 36a, b and p. 128, n. 284 (bibliography).
15. Vat. gr. 752, fols. 17v-18v (E.T. DeWald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, III, pt. 2, Princeton, London and The Hague, 1942, p. 7 f. and pls. 11-13). The distribution of the cycle over three pages, each with a different layout, has resulted in one scene — the Raising of Lazarus — being taken out of the sequence. It was fitted into an architectural framework on the last of the three pages, with a thirteenth scene — the Women at the Sepulcher — as a pendant. The "myrophoroi" have a distinct place in the church calendar — on the second Sunday after Easter — and thus qualify as a feast picture; see Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 257.
16. See above, n. 10.
17. Sotiriou, *Icones*, figs. 39-41; see above, n. 10.
18. See above, nn. 5 and 6.
19. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 260 f. with n. 4. John of Euboea (above, n. 2) mentions the Koimesis as a feast in addition to his ten.
20. See above, p. 51 with n. 2.
21. Sinai tetraptych: Weitzmann, *Studies* (above, n. 7), p. 304 ff. with figs. 304-307 (fig. 305 = our fig. 1); Sinai epistyle: Sotiriou, *Icones* (above, n. 10), p. 105 ff. and figs. 95-102 (cf. Weitzmann, "Icon Programs" [above, n. 12], p. 70, where it is shown that the two partial sequences of five scenes each belonged to one and the same epistyle); another Sinai epistyle: *ibid.*, p. 75 ff. with figs. 8-14. On the tetraptych the two scenes from the infancy of the Virgin are physically separate from the standard twelve-scene cycle; on the two epistyles the same two scenes are given their chronologically correct place at the beginning of the cycle. For the Birth of the Virgin and her Presentation in the Temple as major feast days see J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Brussels, 1964, p. 25 ff.
22. S. Boyd, "The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings", *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 277 ff., esp. p. 292 ff., figs. 18-43 and color illustrations B-E.
23. *Ibid.*, pp. 292, 305. In a recess in the north wall there is an additional scene attributable to the original decoration and thought to depict the Virgin's Presentation in the Temple (*ibid.*, p. 315 and fig. 48). Three other such recesses, which are now covered with paintings of later date (*ibid.*, pp. 323 ff., 327) could also have displayed representations that were part of the 13th century program. But whatever scene or scenes these recesses accommodated must be considered as being distinct from the main cycle (for subsidiary cycles depicting the Virgin's infancy see below, p. 54). In general, it is in small, single-nave churches, such as the one at Monagri, that one is most likely to find the pure Dodekaorton. The paintings of the church at Kranidi, which are nearly contemporary with those at Monagri, come close to featuring a canonical cycle but lack two of its subjects (Hypapante and Baptism) while including the Women at the Sepulcher; see S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), Munich, 1975, p. 28 ff. and diagrams 9-12.
24. A.H.S. Megaw and E.J.W. Hawkins, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes", *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, p. 277 ff., esp. p. 287 ff. and p. 282, fig. a. The identification of the scene on the western barrel vault as Pentecost is not quite certain (*ibid.*, p. 330). The only vacant spaces are on the west wall; they could have accommodated between two and four additional scenes (*ibid.*, p. 289).
25. A. Xyngopoulos, *He psephidote diakosmesis tou naou ton hagian apostolon Thessalonikes*, Thessaloniki, 1953, p. 1 f. and diagram p. 7.
26. *Leontiou tou Sophou panegyrikoi logoi* (ed. Akakios), Athens, 1868, p. 277 f.; English translation in Mango, *Art of the Byzantine Empire* (above, n. 3), p. 204 f. The notion of the great feasts of the church being twelve in number

certainly had emerged by Leo's time (see above, n. 3), but Leo in presenting the scenes makes no reference to feasts. His description leaves some uncertainty as to whether there were three or four pictures following the Crucifixion and what precisely was represented in each of them. Otherwise the cycle he describes differs from what was to become the normal Dodekaorton only by displaying the Adoration of the Magi as a separate scene and by ending with the Ascension, omitting Pentecost and Dormition.

27. E. Kitzinger, "The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo", *Art Bulletin*, 31, 1949, p. 269 ff., esp. p. 275 f. The two missing scenes are the Crucifixion and the Anastasis; and the only spaces that are now without medieval mosaics (in the upper zone of the north wall of the transept) are precisely where these two subjects should be to occupy their places in the "biographical" sequence. The opening for a royal loge in the center of the wall area in question originally was an upright arch that left spaces of normal rectangular shape on either side for the two missing scenes (see my review of O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily in Speculum*, 28, 1953, p. 143 ff., esp. p. 146 f.). A la rigueur there could have been four scenes here. B. Rocco, "La Cappella Palatina di Palermo: lettura teologica", *B.C.A. Sicilia*, 4, 1983, p. 21 ff., esp. p. 43, is correct in saying that absolute proof for this reconstruction is lacking, but the circumstantial evidence is strong indeed and it is reinforced by both textual and monumental parallels: The tetrastich of Theodore Prodromos, an ivory in London and an icon on Mount Sinai (above, notes 16-18) are examples of the Dodekaorton that are roughly contemporary and in which an additional christological scene is featured instead of the Dormition. In the Palermo Chapel the choice fell on the Flight into Egypt and the triumphal aspect of that event was displayed to the full, in keeping with the "royal" context in which the mosaic is placed (see p. 279 f. of my article of 1949 cited above).

28. N. Okunev, "Stolpy Sviatogo Georgiia", *Seminarium Kondakovianum*, 1, 1927, p. 225 ff., esp. p. 235 ff.

29. A. Grabar, "Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures", *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 161 ff., esp. p. 172 ff. and figs. 1, 8, 11-14, 20-23.

30. *Ibid.*, p. 190.

31. *Ibid.*, p. 187.

32. *Ibid.*, p. 189 f.

33. A. Papadopoulos-Kerameus (ed.), *Hermeneia tes zographikes teches*, St. Petersburg, 1909, p. 274 ff. ("Paratema 4"). The text is said to be of the first half of the 17th century (*ibid.*, p. 353).

34. See above, p. 52-53 with n. 21.

35. E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass., 1931, p. 121 (the diagram requires correction for it places the Dormition, which is located in the west arm of the naos, in the inner narthex and the subsidiary Gospel and Marian scenes in the outer instead of the inner narthex). A situation somewhat similar to that at Daphni exists in the church of St. Nicholas at Kintsvisi in Georgia (early 13th century). Here the Annunciation – the opening scene in a complete and canonical Dodekaorton – is flanked by both the Birth of the Virgin and her Presentation in the Temple; see the description by S. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo Iskusstva*, Moscow, 1963, p. 226 f. For sequence see notes 36 and 37.

36. The following are decorations of the Middle Byzantine period which display cycles that conform largely or wholly with the normal feast canon but include one or more additional Passion scenes:

Hosios Lukas – Washing of Feet; see Diez and Demus, *Byzantine Mosaics* (above, n. 35), pl. XII; also the diagram on p. 119 (on which, however, the Nativity – in the southeast squinch of the naos – and the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas – respectively in the north and south conch of the inner narthex – are not marked).

Chios, Nea Moni – Washing of Feet, Gethsemane, Betrayal, Descent from the Cross; see D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens, 1985, p. 38 f. (diagram, fig. 4). *Daphni* – Last Supper, Washing of Feet, Betrayal; see the diagram cited in n. 35.

Djurdjevi Stupovi – Betrayal; see above, p. 53 with n. 28. *Vardzia, Church of the Assumption* – Last Supper, Washing of Feet; see G. Gaprindashvili, *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Leningrad, 1975, p. 21.

Kintsvisi – Last Supper, Threnos; for references see n. 35. *Boyana* – Last Supper, Via Crucis; see A. Grabar, *L'église de Boyana*, Sofia, 1924, p. 50 ff. and pls. 12, 14b.

Already in the *Church of Stylianos Zaoutzes* the Passion sequence appears to have been singled out for expansion (see above, n. 26). The late 11th century decoration of the tetraconch church of *Holy Sion at Ateni* comprises a complete and canonical Dodekaorton but with the Last Supper and the Women at the Sepulcher added (for the latter scene see the next note). All of it was accommodated in the northern conch, except for the Annunciation, the Nativity and the Dormition. These three scenes, in which the Virgin is the central figure, were placed in the southern conch with a cycle of scenes pertaining to the infant Mary and her parents; see T.B. Virsaladze, "Nekotorie voprosy obshchei kompozitsii rospisi atenskogo Siona", *Srednevekovoe iskusstvo: Rus, Gruzia*, Moscow, 1978 p. 83 ff.

37. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 257. The Thomas scene appears at Hosios Lukas (see n. 36) and Daphni (see the diagram cited in n. 35); the Women's Visit to the Sepulcher at Ateni (see n. 36); at Kranidi (see n. 23) and at Boyana (Grabar, *L'église de Boyana* [above, n. 36], p. 55 f. and pl. 15b); also in Ms. Vat. gr. 752 (see n. 15). Both these scenes are included in the cycle at Kintsvisi (for which see n. 35).

38. At Hosios Lukas the Washing of Feet and the Incredulity of Thomas – but Crucifixion and Anastasis also – are placed in the narthex; so are the Washing of Feet, Gethsemane and the Betrayal in the Nea Moni; and the Last Supper, the Washing of Feet and the Betrayal at Daphni. For references see notes 35 and 36.

39. Diez and Demus, *Byzantine Mosaics* (above, n. 35), p. 121 (diagram) and figs. 107, 109, 110.

40. See above, n. 21.

41. The event was commemorated on December 9 (Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge* [above, n. 21], pp. 25, 30 ff.). Cf. also the sermon of John of Euboea cited above (p. 51 with n. 2). However, the proper picture for that feast is the meeting of Joachim and Anna; see the miniature for December 9 in the Menologium of Basil II (*Il menologio di Basilio II* = *Codices e vaticanis selecti*, 8, Turin 1907, p. 229).

42. See the diagrams and illustrations in M. N. Soboleva, "Stenopsis Spaso-Preobrazhenskogo Sobora Mirozhskogo monastyrja v Pskove", *Drevnerusskoe Iskusstvo: Chudozhestvennaya Kultura Pskova*, Moscow, 1968, p. 7 ff.; also my review of V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* in: *Art Bulletin*, 50, 1968, p. 288 ff., esp. p. 291. The subsidiary cycle of Passion and Resurrection scenes, which occupies the upper of the two narrow bands, begins on the west wall of the south arm with the Gethsemane scene and ends on the south wall of the same arm with the appearance of Christ to the disciples at Lake Tiberias as related in the Gospel of John, ch. 21, 1-14. My illustration of scenes in the north arm (fig. 2) reproduces a photograph in

the album which accompanies the *Opisanie* of the Pskov murals by F.A. Ushakov (Pskov, 1903). The photographs in the album (by O.I. Parli) were taken after the paintings had undergone a major restoration, but the general layout of the subjects – the only matter of interest in the present context – was not affected by that operation.

43. For lists of subjects of the two cycles at Monreale see E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, pp. XII-XIV (at end of volume). See also *ibid.*, p. 31 with n. 38.

44. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 149.

45. The Koimesis was omitted. Instead the cycle includes the Descent from the Cross (in the naos) and three further episodes from the Passion in the narthex; see above, n. 36.

46. See the diagram referred to above in n. 35. A puzzling fact is the absence of the Ascension and the Pentecost. The last christological scene is the Incredulity of Thomas (south arm, west wall, lower zone) and this is followed by the Dormition (west arm, west wall).

47. The cycle comprises only seven of the scenes that are part of the Dodekaorton (Annunciation, Nativity, Hypapante, Baptism, Crucifixion, Anastasis, Pentecost), to which are added the Washing of the Feet and the Incredulity of Thomas; see the diagram cited (with corrections) in n. 36.

48. A. Grabar, *Martyrium*, Paris, II, p. 332 f.; for objects with cycles related to those on the ampullae see *ibid.*, p. 184 f.

49. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958, p. 13 f.; J. Engemann, "Palästinensische Pilgerampullen im F.J. Dölger-Institut in Bonn", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 16, 1973, p. 5 ff., esp. p. 25 f.

50. *Ibid.*, p. 11 f.; cf. Grabar, *Ampoules*, p. 63 f.

51. Grabar, *Ampoules*, pls. 5 – 7, 46 – 52.

52. Bobbio No. 19 (*ibid.*, p. 41 ff. and pls. 50-52). None of the three ampullae in Bobbio is fully intact, but in no case is the identity of any of the missing scenes in doubt.

53. Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 8 f.; for other indications as to which side is obverse and which reverse see *ibid.*

54. Monza No. 2 (Grabar, *Ampoules*, p. 18 ff. and pls. 4-7; our fig. 4).

55. *Ibid.*, p. 55 ff. Variations in detail which exist between the rendering of the same scene on different ampullae may here be left out of account.

56. For the Nativity cf. the two examples in Bonn published by Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), pls. 1 b, 2-4; for the Baptism the same two examples in Bonn, as well as one formerly in Berlin (*ibid.*, pl. 8 e).

57. Cf., e.g., Monza No. 3 (Grabar, *Ampoules*, pl. 8).

58. For the Virgin's house at Nazareth as a basilica and a pilgrimage site in the 6th century see J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, 1977, p. 165. In the 12th century John Phokas saw there paintings representing the Visitation as well as the Annunciation (*Descriptio terrae sanctae*, ch. 10; Migne, *PG*, 133, col. 936BC). Admittedly, as regards the Visitation there is no proof that the commemoration of the event goes back to the 6th century either at Nazareth or at "the dwelling place of Elizabeth" at En Kerem (for the latter site see

Wilkinson, *op. cit.*, p. 156). But in any case the two columns depicted in this scene on the Monza ampulla No. 2 are a topographic reference meaningful to the pilgrim; see D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (ed. C. Mango), New Brunswick, N.J., 1961, p. 237 f.; Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 19 f.

59. Ainalov, *Hellenistic Origins*, p. 229.

60. Grabar, *Ampoules* (above, n. 49), pls. 5-7, 46, 50 f. On other representations on the ampullae the dot pattern does duty as the star of Bethlehem (*ibid.*, pls. 2, 4; Engemann, "Pilgerampullen", pls. 2-4) or as the sun (*ibid.*, pls. 9 a, 9 e). For this pattern see also below, n. 62.

61. Grabar, *Ampoules*, p. 63 ff.; Engemann, "Pilgerampullen", pp. 9 f., 12 f.; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D.C., 1982, p. 24.

62. It should be noted here that the pattern on which the arrangement of the medallions containing the scenes is based, i.e. the star with a dot at the end of each of its six or eight rays (cf. above, n. 60), was itself a traditional device in magic contexts. See C. Bonner, *Studies in Magical Amulets*, Ann Arbor, London and Oxford, 1950, pl. 11, no. 273; pl. 13, nos. 279 f.; pl. 15, no. 306; pl. 17, no. 324; *ibid.*, p. 194 on "ring signs". In the Bruce Codex (Gnostic, 5th-6th century) such stars feature as seals with which Jesus seals his disciples (C. Schmidt, ed., *Koptisch-gnostische Schriften*, I = *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, 45 (13), 3rd ed., Berlin, 1959, pp. 292, 311, 322 f.; cf. P.C. Finney, "Did Gnostics make Pictures?", *The Rediscovery of Gnosticism*, I, Leiden, 1980, p. 434 ff., esp. p. 436 f.). The possible implications of the actual appearance of stars of this form on pilgrims' phials cannot be pursued here.

63. A photograph in Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (above, n. 61), p. 18, fig. 13 a, illustrates its position. See also E. Kitzinger, "Christian Imagery: Growth and Impact", *Age of Spirituality: A Symposium* (ed. K. Weitzmann), New York, 1980, p. 141 ff., esp. p. 162 f., notes 35 and 45, where further literature is cited. For a reproduction in color see A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 190, fig. 205.

64. The bracelets are part of a large family that feature circular or oval disks at longer or shorter intervals and a greater or lesser amount of incised imagery and inscriptions. The basic publication is still J. Maspero, "Bracelets – amulettes d'époque byzantine", *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 9, 1908, p. 246 ff. Among the examples that have been published four have as part of their decoration a cycle of christological scenes: 1) (formerly) Cairo, Fouquet Collection (*ibid.*, p. 247 ff. and fig. 1; Kitzinger, "Christian Imagery" [above, n. 63], p. 151, fig. 14 b; G. Vikan, "Art, Medicine and Magic in Early Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 38, 1984, p. 65 ff., esp. p. 74 ff. and fig. 8); 2) and 3) Two nearly identical bracelets acquired by the Cairo Museum in 1908 (Maspero, *op. cit.*, p. 250 ff. and plate at end of volume; Kitzinger, *op. cit.*, fig. 14 a; Vikan, *op. cit.*, fig. 9); 4) (formerly) Paris, De Béarn Collection (W. Froehner, *Collection de la Comtesse R. De Béarn*, Paris, 1905, p. 7 ff., illustration on p. 10; Maspero, *op. cit.*, p. 253 f.).

65. These are the bracelets in the Cairo Museum listed as nos. 2 and 3 in the preceding note. They lack the scene of the Ascension as well as the Visitation.

66. For references see the notes which follow.

67. Ph. Verdier, "An Early Christian Ring with a Cycle of the Life of Christ", *The Bulletin of the Walters Art Gallery*, 11, 3, December 1958; Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 20 and fig. 4.

68. Cf. the ampulla Bobbio No. 19 (above, n. 52).

69. M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, D.C., 1965, p. 58 f., no. 69; pl. 43 f. and color pl. E. Regarding the Presentation in the Temple, O.M. Dalton in his *Catalogue of the Finger Rings*, British Museum, London, 1912, p. 9, no. 46, claims that the scene also appears on the ring in the British Museum. In his earlier *Catalogue of Early Christian Antiquities*, London, 1901, p. 21, no. 129, he had correctly identified the scene in question on the British Museum ring as the Baptism, which, however, in this instance is placed before the Adoration of the Magi.

70. See above, n. 58. The feature appears on the rings in Baltimore (above, n. 67) and Palermo (C. Cecchelli, "L'anello bizantino del Museo di Palermo", *Orientalia Christiana Periodica*, 13, 1947, p. 40 ff., esp. p. 48 and fig. 3). But it should also be noted that on the other two rings – those at Dumbarton Oaks and in the British Museum – the motif is transformed, its true nature apparently being no longer understood; see Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 20 f.

71. Kitzinger, "Christian Imagery" (above, n. 63), p. 151; Vikan, "Art, Medicine and Magic" (above, n. 64), p. 83. Vikan's attempt to narrow down the amuletic function of these rings to the medical, and indeed specifically to the "uterine", sphere is unfortunate. The central theme of the marriage rings is concord, as the inscriptions on the bezels of those in the British Museum and at Dumbarton Oaks – in common with numerous other Byzantine marriage rings – proclaim (cf. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities* [above, n. 69], nos. 130 – 133; Ross, *Catalogue* [above, n. 69], II, nos. 4 E, 67). In the case of the Dumbarton Oaks ring the theme is further spelled out by a quotation from the Gospel of John (14, 27), again a feature shared by other marriage rings (Dalton, *op. cit.*, nos. 130, 132). For concord as a central motif in marriage ceremonials and iconography since Roman times see E.H. Kantorowicz, "On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings in the Dumbarton Oaks Collection," *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 1 ff. There is also a probable relationship between *concordia* and octogons (*ibid.*, p. 13 f. and previously Grabar, *Martyrium* [above, n. 48], I, p. 222 f.). The belief in the virtues of the figure eight is age-old (see *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, 1950, col. 79 ff., s.v. "Achtzahl"). It must have been because of its generally proven potency that Alexander of Tralles recommended an octagonal shape for a ring in a medical context (Vikan, *op. cit.*, p. 76). It should be noted also that one of the four gold rings with christological scenes – the one in Baltimore – has no reference to marriage, let alone to procreation and childbirth. In this instance the direction in which octagon and christological cycle were to exercise their protective powers was not specified at all.

72. The bride wears a crown with a triple ornament and pendilia while the groom's headgear, which is less distinct, has been taken to be a plumage; see Cecchelli, "L'anello bizantino" (above, n. 70), fig. 1 and p. 46 f. However, crowns of the same or a similar type as that worn by the bride on the Palermo ring are also worn by the brides on three simpler marriage rings at Dumbarton Oaks on which again the headgears of the grooms are less distinct; see Ross, *Catalogue* (above, n. 69), II, nos. 66, 67, 68. It is odd that in all these cases only the women should be wearing what looks like imperial crowns. One is tempted to interpret these headgears as wedding crowns (cf. Vikan, "Art, Medicine and Magic" [above, n. 64], p. 83 with n. 119). But on one of the Dumbarton Oaks rings – no. 67 – wedding crowns are featured separately. The problem needs further investigation.

73. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, New

Brunswick, N.J., 1957, p. 109 f. Cecchelli ("L'anello bizantino" [above, n. 70], p. 44) doubts the reliability of the reports regarding the circumstances in which the ring was found, but his scepticism is unjustified. A. Salinas, who secured the ring for the Palermo Museum, acquired it not from a dealer, as Cecchelli asserts, but from the stonemason who had discovered the hoard of which it was a part (A. Salinas, "Di un anello bizantino di oro con figure a niello nel Museo Nazionale di Palermo", *Archivio Storico Siciliano*, n.s., 3, 1878, p. 92 ff., esp. p. 93); see also his recently published letter of June 13, 1872, to M. Amari (G. Cimino, ed., *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, Palermo, 1985, p. 70 f.). It is true that by the time Salinas became aware of the find many of the coins from the hoard had been melted down (see "Di un anello...", p. 94). But some of the coins were still with the finder (*ibid.*, p. 93) and these were of only two types: Solidi of Constans II with his sons and half solidi of a "Constantinus" showing a bust in profile (*ibid.*, p. 97). Salinas acquired specimens of both types for the Palermo Museum and illustrated them in his *Relazione* of 1873 (reprinted in A. Salinas, *Scritti scelti*, I, Palermo, 1976, p. 240 ff., esp. p. 275 f. and pl. A following p. 286). For the attribution of half solidi of the type here in question to Constans II see Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, D.C., 1968, pt. 2, p. 435, no. 44, and pl. 25.

74. Basic literature: G. de Jerphanion, "Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires", *Mélanges syriens offerts à M. René Dussaud*, I, Paris, 1939, p. 297 ff.; V.H. Elbern, "Zur Morphologie der bronzenen Weihrauchgefäße aus Palästina", *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, 1972-74, p. 447 ff.

75. S.D. Campbell, *The Malcove Collection*, Toronto, Buffalo and London, 1985, p. 92 (text for no. 118).

76. Elbern, "Zur Morphologie" (above, n. 74), p. 462; see also pp. 450, 460. A 9th or 10th century date has been proposed for a censer acquired by Dumbarton Oaks in 1962 (C. Moon, "A Middle Byzantine Censer at Dumbarton Oaks", *Tenth Annual Byzantine Studies Conference* [Cincinnati, 1984], *Abstracts of Papers*, p. 55 f.).

77. V.H. Elbern, "Neuerworbene Bronzebildwerke in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung", *Berliner Museen*, n.s., 20, 1970, Heft 1, p. 2 ff., esp. p. 12, n. 38. Elbern considers this one of the early examples of the type of censer here under discussion (*ibid.*, p. 14). See also *id.*, "Zur Morphologie" (above, n. 74), p. 460; his illustration on p. 461, fig. 5, does not show the side with the Lazarus scene. Another scene listed for the same object is the Incredulity of Thomas, an episode which appears on other censers as well (Jerphanion, "Un nouvel encensoir" [above, n. 74], p. 306). It occurs on the pilgrims' ampullae as an individual subject; see Grabar, *Ampoules* (above, n. 49), p. 59.

78. Jerphanion, "Un nouvel encensoir" (above, n. 74), p. 306; Campbell, *Malcove Collection* (above, n. 75), no. 119.

79. A censer in Berlin features as the last scene in the cycle the Crucifixion, omitting the scene at the Sepulcher which stands for the Resurrection; see Elbern, "Neuerworbene Bronzebildwerke" (above, n. 77), p. 11 ff. and figs. 8-11; *id.*, "Zur Morphologie" (above, n. 74), pp. 452, 459 and fig. 6; K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality* (exhibition catalog), New York, 1979, p. 626, no. 563.

80. Jerphanion, "Un nouvel encensoir" (above, n. 74), p. 301, no. 17; p. 305.

81. Engemann, "Pilgerampullen" (above, n. 49), p. 26, n. 151, citing other authorities.

82. J. Braun, *Das christliche Altargerät*, Munich, 1932, p. 609 f.

83. E.G.C.F. Atchley, *A History of the Use of Incense in Divine Worship*, London, New York, Bombay and Calcutta, 1909, p. 131 f. In this context the use of incense in cures should also be borne in mind; see the evidence cited by Vikan, "Art, Medicine and Magic" (above, n. 64), p. 70 f., to which should be added the Piacenza Pilgrim's account of what he observed at Gadara and at the Column of Flagellation (Itinerarium, chs. 7 and 25; ed. P. Geyer, in: *Corpus Christianorum, Series Latina*, 175, Turnhout, 1965, pp. 132, 142).

84. L. Dončeva-Petkova, "Croix d'or-reliquaire de Pliska", *Culture et art en Bulgarie médiévale (VIII-XIV s.) = Bulletin de l'Institut d'Archéologie*, 35, 1979, p. 74 ff.; see also the same author's previous article in *Cahiers archéologiques*, 25, 1976, p. 59 ff.

85. See above, n. 69.

86. Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 91.

87. E. Lucchesi Palli, "Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi", *Römische Quartalschrift*, 57, 1962, p. 250 ff., esp. p. 256 ff. and pls. 18b, 19a.

88. See above, n. 1.

89. Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 85 ff. (with further literature) and figs. 18-24.

90. For the larger families see above, p. 59 (ampullae); n. 64 (bracelets); nn. 71, 72 (marriage rings).

91. *Age of Spirituality* (above, n. 79), p. 634 ff., no. 574.

92. D. Buckton, "The Oppenheim or Fieschi-Morgan Reliquary in New York and the Antecedents of Middle Byzantine Enamel", *Eighth Annual Byzantine Studies Conference* (Chicago, 1982), *Abstracts of Papers*, p. 35 f.

93. See above p. 59-62 with nn. 79, 80 (censers); n. 63 (Sancta Sanctorum reliquary).

94. Kitzinger, "Christian Imagery" (above, n. 63), p. 155. Cf. the reliquary from the Sancta Sanctorum (above, n. 63) with its similarly placed five-scene abridgment of Christ's life. Another such abridged cycle – consisting of four scenes in niello technique and thus closely reminiscent of that inside the Fieschi-Morgan reliquary – occupies the back of a gold enkolpion in the form of a miniature triptych, formerly at Martvili and now in the Tiflis Museum; see Dončeva-Petkova, "Croix d'or" (above, n. 84), p. 84 f. and fig. 17. Here again the cycle is in a decidedly subordinate position, the main subject being a Deesis with angels in repoussé and

cloisonné enamel on the front of the object, for which see K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen, 1967, p. 47 ff.

95. Nikephoros, *Antirr.*, 3, 36 (Migne, PG, 100, col. 433). For an English translation (slightly abridged) see Mango, *Art of the Byzantine Empire* (above, n. 3), p. 176.

96. Beck, *Kirche und theologische Literatur* (above, n. 2), p. 490.

97. *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, II, Paris, 1892, p. 32; cf. F.W. Deichmann, *Ravenna*, II, pt. 2, Wiesbaden, 1976, p. 235 f.

98. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, I, Princeton, 1976, p. 73 ff., no. B45; pls. 30, 99-101.

99. See above, nn. 80 (censer), 91 ff. (Fieschi-Morgan Reliquary), 94 (Martvili enkolpion).

100. *The Monastery* (above, n. 98), p. 76.

101. See above, p. 61 (marriage rings).

102. See nn. 69 (Dumbarton Oaks ring), 84 (Pliska Cross), 87 (Vicopisano Cross).

103. See above nn. 84 (Pliska Cross), 87 (Vicopisano Cross), 91 ff. (Fieschi-Morgan Reliquary).

104. For the Transfiguration see the Pliska Cross (n. 84); for the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem some of the bronze censers (nn. 77, 78); for Pentecost the Ravenna altar cloth (n. 97) and the Sinai icon (n. 98).

105. See above n. 10 (ivory diptych in Leningrad, which retains the Visitation; diptych on Sinai, which features the Chairete as does the ring at Dumbarton Oaks; for the latter see n. 69).

106. Poem of Theodore Prodromos; see above, n. 5.

107. See above, nn. 1, 2.

108. K. Weitzmann, "A 10th Century Lectionary: A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance", *Revue des études sud-est européennes*, 9, 1971, p. 617 ff., esp. p. 620; reprinted in *id.*, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980 (Variorum).

109. synegorous... tes soterias – the closing words of Manuel's poem on an icon of the twelve feasts, referred to above in n. 6.

La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age

par Oleg GRABAR

La découverte, à la fin du siècle dernier, de peintures murales décorant le petit bain omeyyade de Qusayr Amrah dans la steppe alors arabique et maintenant jordanienne eut parmi les historiens de l'art un retentissement bien plus grand que ne le méritaient la qualité de ces peintures ni le contexte archéologique ou technique de leur découverte. Les islamisants furent surpris par la présence de représentations de tout genre dans l'art d'un monde jugé iconophobe et s'empressèrent de faire sortir une série de travaux sur le prétendu iconoclasme de l'Islam. La grande majorité de ces travaux sont encore essentiels à l'entendement d'un sujet qui ne sera jamais résolu. Les historiens de l'art antique ou chrétien pensèrent avoir trouvé à Qusayr Amrah un exemple de ce que l'art profane aurait été à une époque, le début du huitième siècle, dont il est presque absent. Par ailleurs, dans des cas précis comme les personnifications ou bien les représentations pseudo-scientifiques, Qusayr Amrah aurait conservé des motifs antiques disparus des centres plus importants et plus connus. C'est ainsi que les images de Qusayr Amrah entrèrent dans le corpus iconographique de Salomon Reinach et dans les premiers manuels d'art byzantin, ceux de Dalton et de Diehl.¹ Les princes omeyyades qui commandèrent ces peintures auraient simplement adopté le vocabulaire visuel d'un art profane prévalant en Méditerranée en y ajoutant peut-être un iranisme de service ou même quelques éléments d'origine plus lointaine, comme l'avait jadis proposé Ettinghausen.² Et, d'un point de vue formel plus général, il y avait le jugement de Herzfeld qui avait vu dans les peintures de Qusayr Amrah un jalon important dans la dé-hellénisation de l'art islamique, un processus qui se serait achevé avec les peintures de Samarra au neuvième siècle, du moins jusqu'aux renouveaux fatimides et ayyoubides des onzième et douzième siècles.³

Ces interprétations dérivent d'une position in-

tellectuelle et méthodologique qu'il est essentiel de dégager. Chaque monument s'y trouve placé sur une courbe définissant le degré de ce qu'on pourrait appeler son « isomorphisme » avec l'art si riche et si varié de la basse antiquité. Ces courbes permettent des « renaissances » ou des « renouveaux », mieux étudiés dans les arts byzantin et occidental qu'islamique, et éventuellement, du moins en Occident, ces courbes deviennent annonciatrices de la vraie et grande Renaissance. A un niveau très général d'une histoire universelle des arts, une interprétation de Qusayr Amrah du point de vue de ses relations avec l'Antique est peut-être valable mais elle est peu utile lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi un minuscule bain isolé dans un coin perdu de la steppe (fig. 1) aurait été transformé en festival d'images. Un historien au positivisme fanatique comme Creswell et quelques observateurs locaux avaient bien vu que le contexte chronologique et spatial purement local du petit bain omeyyade méritait d'être compris, mais ils hésitèrent à en tirer les conséquences appropriées.⁴

Toutes ces considérations resteraient purement théoriques sans les restaurations entreprises il y a maintenant plus de dix ans par une mission espagnole dirigée par M. Martin Almagro. Les résultats des travaux de la mission n'ont pas été complètement publiés, quoique le beau livre polyglotte (texte espagnol, résumés en anglais, français, allemand et arabe) qui a paru en 1975 en donne l'impression.⁵ La construction d'une route et la permanence d'un gardien ont rendu le site facilement accessible. Mais ce qui est bien plus important, c'est que l'on y voit tout ce que l'on y verra. Car, à l'exception possible de renseignements recueillis pendant les travaux de restauration et restés inédits, les peintures telles qu'elles apparaissent sont devenues la totalité de la documentation visuelle à la disposition des savants. Ses lacunes resteront des lacunes, car, à l'encontre des arts religieux, les arts profanes ne



1. Qusayr Amrah, vue extérieure.

2. Qusayr Amrah, première salle, vue d'ensemble (angle nord-ouest).



se repètent pas automatiquement et surtout pas d'une manière qui permette d'imaginer facilement les détails manquants. Le champ sémantique ou l'index archéologique, selon que l'on emprunte une expression d'André Grabar ou de Max van Berchem, des peintures de Qusayr Amrah en devient d'autant plus important à définir pour pouvoir répondre aux questions posées par l'existence même de Qusayr Amrah. Quelle place les peintures doivent-elles occuper dans l'histoire des arts profanes ? Est-il juste d'y voir un exemple d'arts par ailleurs disparus ? Ou bien est-ce un cas tout à fait particulier qui n'a d'autre valeur et d'intérêt que lui-même ? Une réponse définitive à ces questions demanderait l'analyse détaillée de l'ensemble des peintures du bain. Mais une ébauche de réponse est possible autour d'images pour lesquelles le répertoire des premiers siècles de notre ère est particulièrement riche. Tel est le cas des scènes de chasse comprises d'une manière assez large pour inclure la vaste majorité des scènes avec animaux.

Quatre scènes plus ou moins directement associées à la chasse ont été préservées. Toutes se trouvent dans la salle principale du bain – un

mélange entre la salle du trône médiévale et l'*apodyterium* romain⁶ – entièrement recouverte de peintures dont presque toutes étaient invisibles depuis le début du siècle et où les restaurations ont été particulièrement réussies (fig. 2, 3).

Sur le mur est, au-dessus de trois images séparées dont la célèbre représentation des Six Rois (fig. 4), une longue bande de plus de sept mètres sur une hauteur qui a au moins un mètre et demi est consacrée à la représentation d'une battue d'onagres ou de chevaux sauvages (fig. 5 à 9). La scène est facile à reconstituer. À côté d'un campement de bédouins dont on aperçoit les tentes à l'extrême droite (fig. 6) et à l'extrême gauche, un filet a été tendu entre une série de grands pieux et recouvert lui aussi d'une teinture noire, comme celle des tentes. Le filet est rattaché à une corde posée à terre, mais qui, à un signal donné sera relevée par des personnages cachés derrière des morceaux de tissu attachés à des piquets qui avaient vraisemblablement été plantés en terre (fig. 7). Les personnages ne sont représentés que par une tête et un bras tenant un instrument bizarre que je m'explique comme servant à faire passer la corde une fois que l'en-

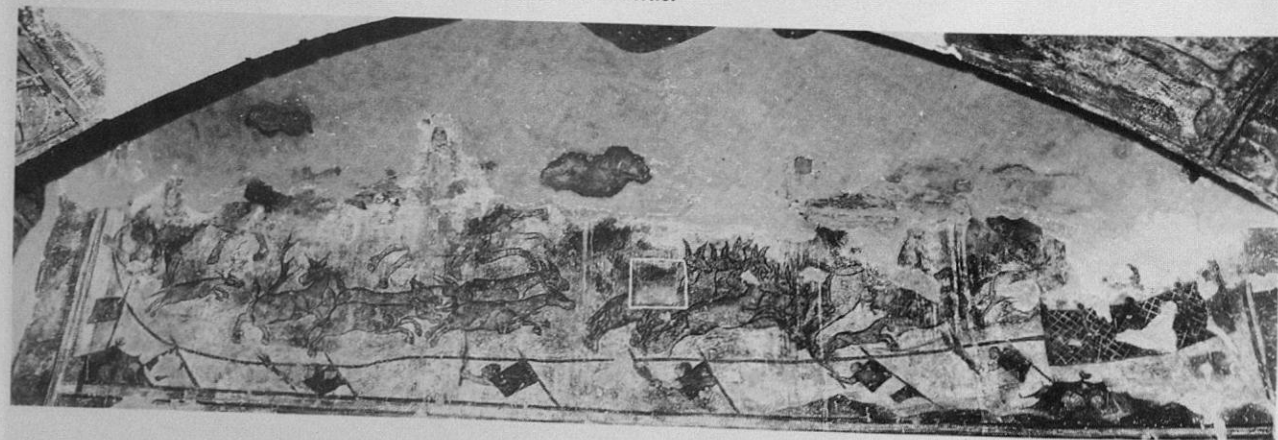
3. Qusayr Amrah, première salle, mur nord avec l'abside (ensemble).





4. Qusayr Amrah, première salle, mur est (ensemble) et arche centrale.

5. Qusayr Amrah, première salle, mur est, détail : scène de battue.



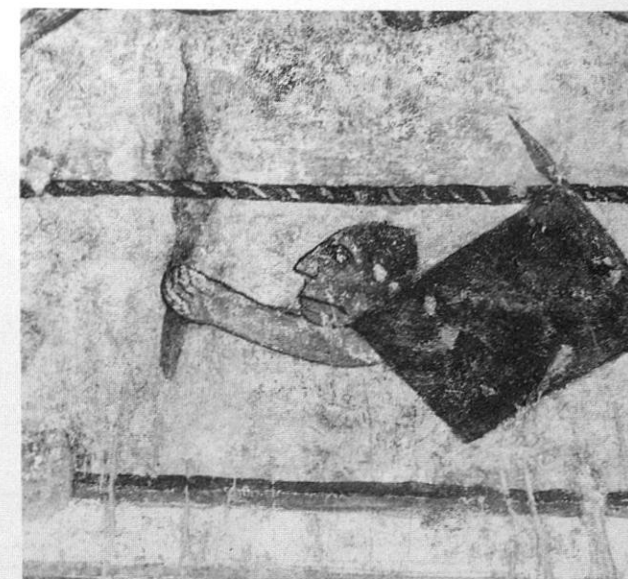
clos a été monté. Les animaux (fig. 8 et 9) sont poussés vers l'enclos par des cavaliers dont trois sont en partie visibles. Deux galoppent parmi les onagres, le troisième est tombé à terre à l'extrême gauche de la scène. La scène est vivante et animée, schématique dans la composition et la représentation des gens et des choses, mais d'une certaine vigueur dans l'observation des animaux en mouvement.

Les deux scènes suivantes se font face sur les

murs sud et nord de la nef ouest. Elles sont beaucoup moins bien préservées, quoique leur sens général semble clair. Sur l'une (fig. 10), dans un enclos temporaire semblable à celui de la scène précédente, six personnages sont occupés à tuer des onagres et peut-être un chameau. Il est possible qu'il ne s'agisse que de les maîtriser pour les marquer d'un fer, mais l'hypothèse moins agréable d'une boucherie semble être confirmée par la troisième scène (fig. 11) qui



6. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



7. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



8. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



9. Qusayr Amrah, scène de battue, détail.



10. Qusayr Amrah, première salle, mur sud de la nef ouest, détail.

montre clairement deux personnages aux jambes nues en train d'éviscérer et d'écorcher des animaux déjà tués. Le cadre semble être une clairière naturelle ou, plus vraisemblablement, une étable recouverte de grandes feuilles.

Le quatrième et dernier exemple, d'un style plus rude et nettement moins réussi, ne montre aucun personnage, mais seulement des chiens attaquant des bovins aux têtes plutôt paisibles (fig. 12). Il s'agirait ou bien de l'attaque d'un troupeau par des chiens sauvages ou bien d'une attaque de bovins sauvages. Cette deuxième hypothèse est la plus vraisemblable, car des références dans la poésie arabe de l'époque implique l'existence de vaches sauvages.⁷ On pourrait certes ajouter à ces quatre scènes les animaux

paisibles arrangés en quinconce sur le plafond de la deuxième pièce du bain (fig. 13) ou bien le combat mal préservé d'un lion avec un taureau dans la première salle. Les animaux en quinconce sont en général comparés, et à juste titre, avec une célèbre mosaïque d'Antioche, tandis que le combat du lion et du taureau fait partie des grands thèmes que l'art iranien propagea dans le reste du monde. Il est facile d'expliquer ces deux images comme étant des copies, peut-être modifiées dans tel ou tel détail, de modèles courants. Autrement dit, rien de nouveau n'est proposé ni pour le modèle, ni pour Qusayr Amrah. Au mieux, pourrions-nous ergoter sur la nature du modèle ; était-ce un tissu ou un livre ? Mais le principe même de la transmission d'ima-



11. Qusayr Amrah, première salle, mur nord de la nef ouest, détail.

ges à partir d'images n'est plus à démontrer lorsqu'une composition ou un motif apparaissent aussi fréquemment que les animaux en quinconce et le lion-et-taureau.

Or, mes quatre premiers exemples de chasse sont remarquables par le fait que je ne leur ai trouvé aucun modèle dans l'immense répertoire des scènes de chasse qui décorèrent les palais, villas, et autres habitations de Piazza Armerina, le Palais impérial de Constantinople et les palais allant d'Espagne à la Syrie.⁸ Certains détails comme les vêtements des bouchers ou les enclos temporaires se retrouvent certes, mais ces détails sont, jusqu'à preuve du contraire, trop minimes et trop rares pour rendre l'existence de modèles vraisemblables. Plusieurs autres détails me sem-

blent confirmer cette conclusion. Par exemple, chacune de ces scènes est très facile à expliquer dans le contexte immédiat de la région. Il s'agissait d'une culture de nomades dont les tentes noires étaient déjà du type que l'on retrouve aujourd'hui. Les animaux sauvages étaient encore monnaie courante dans la steppe et on les attrapait pour les apprivoiser ou bien pour s'en nourrir. La spécificité de l'image et la possibilité quasi-automatique de situer l'événement figuré dans le contexte immédiat de la représentation rend tout modèle imagé externe superflu. On peut en fait aller plus loin et suggérer que dans chaque cas c'est un événement concret et local qui est représenté. C'est ainsi que j'explique le cavalier tombé de la première scène : il s'agissait



12. Qusayr Amrah, première salle, mur ouest, détail.

de quelque chose qui était arrivé récemment. Il suffisait de donner quelques indications minimales pour que l'événement soit rappelé à la mémoire et fasse partie d'un souvenir collectif ou individuel qu'un commanditaire inconnu, vraisemblablement un prince omeyyade (l'inscription parle bien d'un *amir*), voulut perpétuer.

L'exemple des scènes de chasse n'est qu'un cas particulier d'observations sur des séries d'images provenant de Qusayr Amrah. Dans

chaque série on trouverait un contraste curieux entre des sujets pour lesquels on trouve tout de suite un modèle approprié, par exemple la représentation d'un prince dans l'alcôve principale du bain, et d'autres qui sont imaginaires et fantaisistes ou bien s'expliquent comme référence à des événements locaux.

Il y a ainsi dans ces peintures un premier niveau de tension dans la typologie des images, une tension entre des clichés visuels d'origines diverses et des images locales et donc uniques. Un deuxième niveau de tension est iconographique ; des motifs officiels et formels (prince trônant, les Six Rois, princesse sous une tente,⁹ danseuses chastes, musiciens) côtoient des scènes de nudité, des détails pornographiques, des copies d'objets de provenance diverses, même peut-être la traduction en images de thèmes littéraires, en somme des motifs entièrement privés. Et puis il y a une tension d'expression entre les sujets que le ou les peintres, vraisemblablement des Syriens ou des Palestiniens formés à la tradition antique et byzantine, savaient traduire en images parce qu'ils entraient dans le potentiel de leurs compétences, et les motifs qui étaient au-delà de leurs moyens, comme par exemple les vaches et les chiens de notre fig. 12. Ces tensions reflètent la personnalité de celui qui transforma un minuscule bain en une espèce d'album photo-



13. Qusayr Amrah, deuxième salle, plafond.

graphique de sa vie personnelle, en témoignant de ses connaissances, de ses souvenirs, et peut-être même d'une certaine idéologie princière, quoique le côté unique du personnage l'emporte sur son idéologie.¹⁰

Pour répondre à la question de la valeur et de l'importance de Qusayr Amrah pour l'historien de l'art du Moyen Âge, il faudrait dire tout d'abord que chaque image risque d'avoir une signification différente. De ce point de vue, Qusayr Amrah et ses peintures n'ont d'intérêt que dans la mesure où nous pouvons retrouver ou reconstituer le système visuel ou le langage auxquels telle image aurait appartenu. Tel est le

cas, par exemple, du plafond astronomique. Mais le fait qu'une telle généralisation est parfois possible n'implique en aucun cas le reste des images. Car, d'un autre point de vue, Qusayr Amrah est un objet unique avec un sens synchrone précis qui s'élabore à partir d'observations de détail comme celles que nous avons faites sur les scènes de chasse. Dans cette perspective, Qusayr Amrah est moins une œuvre d'art profane qu'une œuvre d'art privée où la présence du commanditaire est plus visible et plus importante à définir que celle de l'artiste.

Oleg GRABAR

NOTES

1. Une bibliographie pour ainsi dire complète jusqu'à 1965 se trouve dans K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Oxford, 1969), pp. 414-15. Pour ces derniers vingt ans, il faut consulter Creswell et autres, *A Bibliography of Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Supplements I et II (Le Caire, 1972 et 1984).

2. R. Ettinghausen, *La Peinture Arabe* (Genève, 1962), p. 30.

3. E. Herzfeld, « Die Genesis der islamischen Kunst », *Der Islam* 1 (1910), pp. 106-8 ; *Die Malereien von Samarra* (Berlin, 1927), pp. 4-7.

4. Creswell, pp. 402-4 ; F. Zayadine, « The Umayyad Frescoes », *Archaeology*, 31 (1978).

5. M. Almagro et autres, *Qusayr Amrah* (Madrid, 1975) ;

voir aussi le travail de J.M. Blázquez, « La Pintura helenística de Qusayr Amrah », *Archivo Español de Arqueología*, 56 (1983), dont le titre est révélateur.

6. O. Grabar, *La Formation de l'Art islamique* (Paris, 1987), pp. 219-20.

7. Il s'agit des odes de Labid et d'Imrulgays. Voir K. Abu-Deeb, « Toward a structural analysis », *International Journal of Middle Eastern Studies*, 6 (1975).

8. I. Lavin, « Antioch Hunting Mosaics », *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963).

9. J'en donnerai un exemple dans une étude à paraître dans les *Mélanges Dominique Sourdel*.

10. Pour cette idéologie, voir Grabar, *Formation*, surtout les chapitres 2 et 5.

Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra

par Manolis CHATZIDAKIS

Une icône inédite du Mont Athos, du XIV^e siècle, avec un thème iconographique rare, convient comme sujet pour un bref et cordial hommage à mon ancien maître André Grabar, en mémoire d'une séance tenue à l'École Pratique des Hautes Études, en avril 1938, durant laquelle j'avais présenté un exposé sur de « Nouvelles icônes du Mont Athos ».

Il s'agit d'une icône d'assez grandes dimensions (75 x 45 cm), bien conservée et restaurée par les soins du service archéologique grec en 1963. L'icône est en bois, et la peinture est posée sur une mince préparation de plâtre sur étoffe. Le bord, légèrement relevé, n'est conservé que dans la partie inférieure. Au revers il n'y a pas eu de renforts de consolidation, renforts sans doute jugés inutiles à cause de la qualité du bois lourd et de l'épaisseur de la planche. L'icône, conservée dans la chapelle Saint-Michel de Synada au monastère de la Grande Lavra, devait figurer dans une publication d'un choix d'icônes byzantines et post-byzantines, chapitre d'un volume collectif dédié aux trésors du grand monastère athonite. En préparation depuis 1979, à l'initiative de la Banque nationale de Grèce, ce volume n'a cependant pas encore vu le jour jusqu'ici.

L'icône représente les trois « inventions » successives de la sainte tête du Prodrome, effectuées toutes de façon miraculeuse (fig. 1). Elles sont disposées dans deux zones superposées. L'histoire de la première et de la seconde inventions est retracée dans la zone supérieure, comme dans un ménologe : ainsi, les cinq scènes de l'histoire sont-elles accompagnées de longues inscriptions en capitales qui se détachent sur le fond verdâtre ou sur les rochers et expliquent le sujet de chaque scène. Ces scènes sont représentées de manière continue. En revanche, la partie inférieure n'est occupée que par une seule scène, se rapportant à la troisième invention, la plus importante.

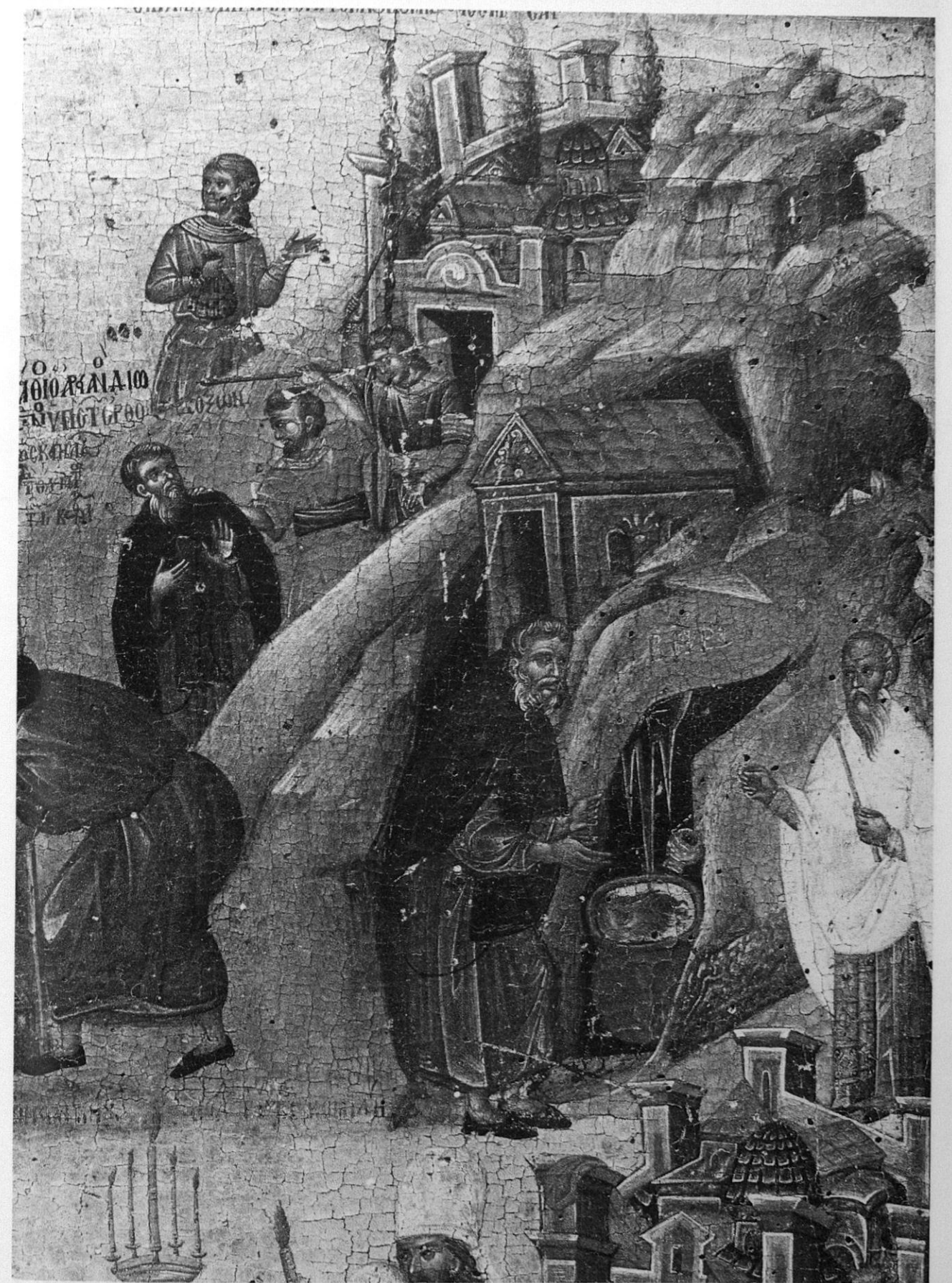
Dans la partie supérieure, à gauche, on remarque un bâtiment au toit couronné d'une tête de lion en grisaille, avec un escalier qui conduit à l'intérieur. Au bas de l'escalier, devant le bâtiment, se trouve un sarcophage dont le couvercle vient d'être enlevé par le moine placé immédiatement à droite, penché en avant, et qui tient encore dans sa main une pioche ; à l'intérieur du sarcophage ouvert, on peut voir la sainte tête. De l'autre côté du sarcophage, à gauche, un second moine, debout, avance ses mains en signe de respect. Sur le bâtiment, se lit l'inscription en lettres capitales dorées : Η Α' ΕΥΡΕΣΙΣ (« première invention »).

Il s'agit de la « première invention » de la tête de saint Jean-Baptiste, qui eut lieu à Jérusalem dans la maison d'Hérode où le Précurseur avait été décapité et enterré. Au dessus de la maison, d'une échelle légèrement réduite, sont représentés les mêmes deux moines ; l'un tient sur l'épaule son bâton avec son habit enroulé à la manière des gens qui marchent dans la campagne, tandis que l'autre, en train de gesticuler, montre de la main un personnage qui s'éloigne. Au dessus d'eux, près du bord de l'icône, court sur deux lignes le texte d'une inscription en lettres capitales rouges, qui indique leur identité : ΟΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΠΑΡ' ΩΝ ΥΦΕΙΛΕΤΟ ΤΗΝ ΤΙΜΙΑΝ ΚΑΡΑΝ Ο ΚΕΡΑΜΕΥΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΕΜΕΣΑΝ ΑΝΕΚΟΜΙΣΕΝ (« les moines auxquels le céramiste a dérobé la sainte tête et qu'il transporte à Emèse »).

À droite, figuré à la même échelle, que les deux moines, l'homme « qui s'éloigne » est le « céramiste » ; il tient dans sa main droite un sac – trop petit pourtant pour pouvoir contenir « la sainte tête qu'il a volée aux deux moines » ; il se « dirige vers la ville forte d'Emèse ». Une inscription à la hauteur de la précédente explique les faits : Ο ΚΕΡΑΜΕΥΣ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΚΑΡΑΝ ΕΠΙΦΕΡΟΜΕΝΟΣ ΚΑΙ ΚΟΜΙΖΟΝ ΕΙΣ ΕΜΕΣΑΝ (« le céramiste portant la sainte tête se dirige vers



1. Icône avec les trois « inventions » de la tête du Prodrome. Mont Athos, Grande Lavra.



2. Détail de l'icône : « deuxième invention ».

Emèse »). Un peu plus bas, juste au dessous du céramiste qui porte la tête à Emèse et séparée par le versant de la colline qui cache les pieds du céramiste, se déroule une autre scène : un moine sort de la ville poursuivi par deux personnages qui brandissent des bâtons. Une inscription court à côté, en lettres rouges : ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Ο ΑΡΕΙΑΝΟΣ ΔΙΩΚΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΩΣ ΚΑΠΗΛΕΥΩΝ ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΗΣ (le moine « Eustathios, arien de croyance, que poursuivent les orthodoxes parce qu'il détournait à son profit les miracles accomplis par la sainte tête »). Toujours à droite, dans l'étroite ouverture d'une caverne, se trouve la jarre – référence à l'histoire du céramiste – qui contient la sainte tête, sur laquelle se dirigent trois rayons du plafond de la caverne. Devant celle-ci, à droite, un prêtre vêtu de blanc est en train d'encenser la tête avec un encensoir, tandis que de la main gauche il tient un cierge allumé. En face de lui, un autre moine s'incline en tenant lui aussi de la main gauche un cierge et montrant de l'autre main la tête. Il sort, semble-t-il, d'une cellule à moitié cachée dans l'ouverture d'une autre caverne plus grande qui se trouve au dessus du moine. Sur le rocher, en lettres capitales dorées, figure l'inscription : Η Β' ΕΥΡΕΣΙΣ (« deuxième invention »). Il s'agit donc de la « deuxième invention » (fig. 2).

La moitié inférieure de l'icône est entièrement occupée par une seule scène, séparée visuellement de la zone supérieure par la différence de la couleur du fond et par une longue inscription en capitales noires : ΤΡΙΤΗ ΕΥΡΕΣΙΣ ΕΝ ΚΟΜΑΝΟΙΣ ΚΑΙ Η ΕΙΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΝ ΤΑΥΤΗΣ ΑΝΑΚΟΜΙΔΗ (« troisième invention à Komana et translation à Constantinople de la tête »). Il s'agit donc de la scène capitale, celle de la « troisième invention », effectuée au village de Komana, et de la « translation » à la capitale. Dans cette dernière scène, l'échelle des personnages est plus grande. Au milieu, la sainte tête, figurée de trois-quarts, acquiert des dimensions surnaturelles – par rapport aux personnages qui l'entourent. Elle se détache sur un énorme nimbe et est posée sur une estrade basse. Au dessus, un candélabre à cinq branches sépare les deux groupes de l'assistance. De chaque côté du candélabre est placée l'inscription en lettres dorées : ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (« saint Jean le Prodrome »). A droite, se tient le patriarche Ignatios, tenant de la main droite un encensoir qui disparaît derrière le nimbe, et de la main gauche, un cierge allumé ; puis, l'empereur, Michel III, les mains placées devant lui en geste de respect. Derrière lui, un haut fonction-

naire, portant un chapeau haut et de forme évasée, fait lui aussi le geste de respect (fig. 3).

En tête du groupe se trouve un jeune diacre, au couvre-chef blanc en forme de haut bonnet, tenant un grand cierge, et derrière lui un chantre barbu avec le même couvre-chef, qui forme avec ses doigts le signe typique de sa fonction. A gauche de la sainte tête, un groupe de cinq chantres, qui portent également les mêmes couvre-chefs blancs. En tête du groupe, faisant pendant au chantre barbu de droite, le chantre le plus jeune de tous tient un livre ouvert, où l'on peut lire :

ΤΗΝ ΠΑΝ/ ² ΣΕΒΑΣ/ ³ ΜΙΟΝ/ ⁴ ΚΑΡΑΝ/ ⁵ ΤΟΥ ΒΑ/ ⁶ ΠΤΙΣΤΟΥ/ ⁷ ΣΟΥΚ(ΥΡΙ)Ε/ ⁸ ΦΑΝΕΡΩ (σας) (« Christ, toi qui as fait apparaître la tête toute vénérable du Baptiste... »)

Il s'agit du début du tropaire chanté par les chantres au sein desquels le plus jeune doit tenir le rôle du souffleur (κωνονάρχος). Au milieu du groupe, le chantre le plus âgé est en train d'encenser la tête, au moyen d'un petit encensoir appelé « κατζί », appuyé sur son bras gauche. Derrière ce groupe apparaissent deux têtes d'enfants et derrière chaque groupe surgissent les parties hautes d'une église dont la coupole dépasse la muraille qui l'enferme. Ces deux « κάστρα » situent, je pense, les deux lieux, celui de l'invention et celui de la destination finale, Komana et Constantinople.

Ce qui est donc représenté dans la scène ne correspond pas exactement au contenu de l'inscription, qui se rapporte plutôt au nom de la fête qu'au contenu précis de l'image. Le fait que la tête repose sur un piédestal pour être vénérée, ainsi que la présence d'une assistance de personnages aussi haut placés avec des chantres en train de psalmodier, se réfère à la célébration de l'« ἀνακομιδή » (« translation »). Les deux villes fortifiées du fond donnent une troisième dimension, celle du trajet entre le point de départ et le point de destination : la sainte relique a quitté Komana, mais n'est pas encore entrée dans la capitale.

Pourtant, un point demeure encore à élucider, qui nous amènera au vrai sens de cette scène : les dimensions hors de toute proportion de la tête du Prodrome. En réalité, nous avons là un cas typique de la manière dont les Byzantins arrivent à rendre leur pensée, négligeant les données de la nature. Ici, la présence dominante du chef indique qu'il s'agit de l'icône de la sainte relique qui devient ainsi le thème principal, tandis que les autres personnages et les paysages



3. Détail de l'icône : « troisième invention ».



4. Icône avec Saint Jean le Prodrome et des scènes de sa vie. Mont Sinaï (cliché Sotiriou).

sont réduits à un rôle secondaire. Cette manière de voir s'appuie sur l'inscription qui accompagne la tête : Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, comme dans les icônes. D'ailleurs, le sujet autonome de la tête dans un vase, accompagne les icônes du Prodrome, comme un motif complémentaire depuis au moins le XII^e siècle.

En effet, dans une icône du Sinaï du XI^e-XII^e siècle, la tête se trouve dans une sorte de vase sans pied appuyé sur une construction de marbre hexagonale¹. Il est important de signaler que dans la longue inscription qui remplit le fond de l'icône se trouve une mention directe de l'invention, attribuée à l'intervention divine :

« ἀλλ' ὥσπερ αὐτὴν ἐξ ἀφανοῦς τοῦ τόπου εἰς φῶς ἐπανήγαγες » (« mais comme l'ayant ramené de l'obscurité du lieu à la lumière ») (fig. 4). Le cas n'est pas isolé, car nous reconnaissons la même démarche dans une autre petite icône byzantine du Sinaï, inédite celle-ci, où le Prodrome, également maigre et dans la même attitude, l'épaule et le flanc nus, porte la mélote courte et tient de la main gauche le rouleau déplié avec l'inscription à la rédaction originale : ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ Ο ΕΡΩΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΑΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ (ερων pour αἵρων) (« Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde »). La tête inscrite dans un grand cercle, indiquant le bord d'un vase au pied large, posé

sur un rocher au milieu de la montagne droite, est aussi séparée de la figure dominante du saint (fig. 5). Dans les icônes plus tardives la tête dans le vase trouva une place plus modeste auprès des pieds du saint.

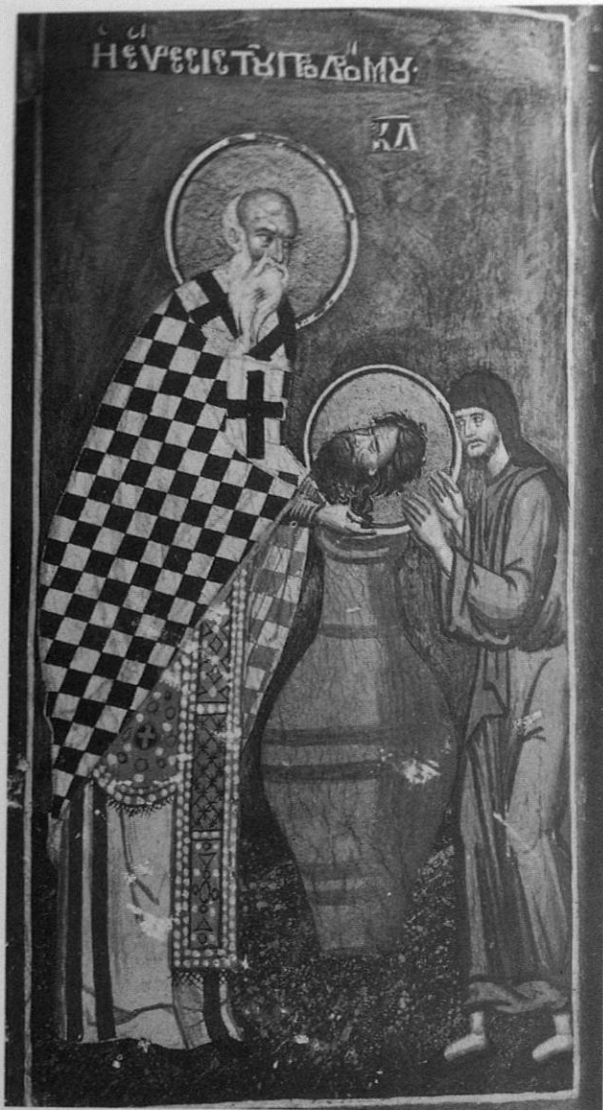
L'histoire des trois inventions du chef du Prodrome est assez confuse à cause du nombre des informations divergentes fournies par des sources de différentes époques. L'illustration de ces scènes connues jusqu'ici n'aide pas non plus beaucoup à éclaircir les faits, car nous avons affaire à des scènes isolées de ménologe² où la date exacte de la fête n'est pas toujours indiquée, et lorsqu'elle y est, elle n'est pas de grande utilité, à cause des flottements inévitables dans ce domaine. Or, notre icône est le seul exemple connu jusqu'ici où l'histoire des trois inventions est résumée sur un seul tableau, telle qu'elle fut cristallisée vers le milieu du XIV^e siècle, à l'époque où la sainte relique se trouvait encore, au moins en partie, au monastère du Stoudiou³. Cette icône donc, facilite l'essai d'une sorte de codification des traits particuliers à chaque invention. En conséquence, on pourrait en déduire que le motif du sarcophage ouvert et des deux moines, combiné ou non avec la maison d'Hérode, constitue le trait particulier de la première invention. La deuxième invention se distingue d'une part par la présence de la tête du Précurseur dans une jarre, référence au possesseur passager, le céramiste d'Emèse, et d'autre part par la présence de deux clercs. Cette scène est plutôt rare, mais elle apparaît toutefois dans des monuments de date assez proche de notre icône, comme par exemple dans le ménologe des peintures murales de Gračanica (1321) où sont représentés deux moines derrière une grande jarre, l'un barbu, l'autre imberbe ; l'un d'eux tient la tête sur un disque⁴. A Cozia (Roumanie, 1386) est également représentée la seconde invention : deux moines s'efforcent de déterrer la jarre⁵, mais en imitant les gestes des travailleurs laïcs de la troisième invention. On pourrait signaler ici l'apparition d'une certaine ressemblance entre les traits des deux différentes inventions.

La troisième invention, qui se rencontre le plus souvent, se singularise dans notre icône par la présence de l'empereur, du patriarche et de leur escorte de clercs et de laïcs. Pourtant, l'image avait pris diverses formes. Dans la plus ancienne et la plus authentique représentation de la troisième invention, celle du Ménologe de Basile II de la Bibliothèque vaticane, est figuré cependant le moment de l'invention-même, puisque devant le roi, le patriarche et les autres assistants, deux personnages portant des tuniques



5. Icône avec Saint Jean le Prodrome, XIII^e siècle. Mont Sinaï (cliché Mission hellénique au Sinaï).

courtes – des laïcs – sont en train de déterrer, avec des pioches, un vase à deux anses, de métal, contenant le chef de saint Jean-Baptiste⁶. Cet illustre modèle constantinopolitain est suivi de près dans une miniature du lectionnaire de Dionysiou (ms. 587, fol. 148 r^o) du XI^e siècle (fig. 6) avec renversement des groupes de gauche à droite, et à cette différence près que le vase, toujours à deux anses, ressemble plutôt à une jarre⁷, comme d'ailleurs dans un manuscrit conservé à Moscou (Mosq. gr.183/376 fol. 108) plus fidèle à l'original⁸. Le motif des deux fouilleurs dans notre icône a disparu, logiquement ; on a en effet voulu figurer la phase suivante, celle de la translation de la relique, mais elle apparaît cependant maintes fois sur des documents antérieurs à notre icône ; c'est le cas du manuscrit Dionysiou 50 (fol. 328 v^o) du XII^e plutôt que du XIV^e siècle⁹, d'un autre manuscrit de Moscou (Mosq. gr.9/382, fol. 210 r^o) de 1063¹⁰, d'un manuscrit conservé à Paris (Paris, gr. 1528, fol. 216 r^o)¹¹, ainsi que du Ménologe d'Oxford (Bodl.gr.th.f.1, fol. 28 r^o) des années 1320-1330¹². Dans les icônes-ménologes du Sinaï, où toutes les scènes sont représentées d'une manière extrêmement succincte, ne figurent souvent que les deux fouilleurs, et dans deux cas un seul¹³. Nous considérons donc que dans tous les cas où apparaît seul le motif des deux fouilleurs, il s'agit du signe codifié de la troisième invention. Dans une autre icône du Sinaï pourtant, on



9. La « deuxième invention », peinture murale, XVIII^e siècle. Mont Athos, monastère de Vatopédi, chapelle de Saint-Démétrios (cliché Papachatzidakis).

dont les descriptions se rattachent directement à notre icône²⁰. En effet, dans ce guide des peintres, écrit vers 1730, la description des trois inventions successives, qui constitue une partie du chapitre concernant l'illustration de la vie du Prothromos, correspond avec de minimes différences aux scènes de notre icône. Voici le contenu du texte dans une traduction officielle :

« Première invention de la sainte tête du Prothromos. Maison avec porte et à l'intérieur de celle-ci apparaît en partie un escalier. Sous l'escalier se trouve le sarcophage découvert, dans lequel se trouve la tête du Prothromos ; un moine tient une fourche et tire la pierre qui recouvre le tombeau, tandis qu'un autre tient une boîte. À côté, les mêmes moines, dont l'un tient son habit sur son épaule enroulé autour de son bâton, et l'autre, devant lui, donne la tête dans la boîte à un troisième personnage. Devant eux, une ville fortifiée (Κάστρον) et cette inscription : « Ὁ κε-

ραμεύς λαμβάνει τὴν πεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἐκ τῶν χειρῶν τῶν μοναχῶν » (« le céramiste prend la tête du Prothromos des mains des moines »).

Deuxième invention de la sainte tête du Prothromos. Une caverne ; dedans, une jarre et dans la jarre, la tête du Prothromos. Du plafond de la caverne des rayons de lumière descendent vers la tête ; un prêtre tenant un cierge et un encensoir est en train de l'encenser. Devant lui un moine, se prosternant légèrement, tient d'une main un cierge et de l'autre montre la tête. Derrière la caverne on voit en partie une maison et, plus loin, sur les montagnes, un moine-vieillard, à la barbe longue, s'enfuit en regardant derrière lui, où deux laïcs le poursuivent et le frappent de bâtons et, au dessus, l'inscription : « Εὐστάθιος ὁ ἀρειανὸς διωκόμενος παρὰ ὀρθοδόξων διὰ τὸ καπηλεύειν τὰ θαύματα τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου » (« Eustathios l'arien, poursuivi par les orthodoxes, pour avoir exploité les miracles de la sainte tête »).

Troisième invention de la sainte tête du Prothromos : une église ; en son milieu, dans une grande boîte dorée, la tête avec un lampadaire allumé devant elle ; un diacre de chaque côté qui tient des lampadaires dorés, équipés de cierges. Un évêque est en train d'encenser la tête avec un encensoir et près de lui un roi, avec une barbe qui commence à pousser, son *éparque*, et autres *archontes*. De l'autre côté, des prêtres et deux chantres qui portent de hauts bonnets blancs, jouent de leurs doigts (ou des *krotala* ?)²¹. Entre eux un diacre-souffleur et un autre chantre du côté du roi, et tout autour se trouve le peuple. Au dessus, l'inscription « Ἡ τιμία κάρα τοῦ Προδρόμου προσκυνουμένη ὑπὸ τοῦ Βασιλέως καὶ παντός τοῦ λαοῦ » (« la sainte tête du Prothromos adorée par le roi et par tout le peuple »).

La relation étroite entre l'icône de Lavra et le texte fort détaillé de Dionysios est étonnante, même les inscriptions coïncident et la disposition des personnages dans le paysage est à une différence près, identique. La différence la plus marquante cependant, se trouve dans la description de la troisième invention, aussi bien dans l'image que dans l'inscription. Dans l'icône, la scène se déroule dans un lieu neutre, on dirait en plein air, avec des architectures au fond, tandis que le texte la situe à l'intérieur d'une église ; une autre différence, celle-ci au niveau de l'interprétation, se trouve au début de l'histoire, après la première invention. Dans l'icône, d'après l'inscription « ὁ κεραμεύς ὑφείλετο », le céramiste a

volé la tête, tandis que dans le texte les moines lui donnent la relique dans une boîte. Nous pensons que Dionysios, pour compléter le cycle des images de l'histoire du Prothromos n'a pas recopié un texte, mais s'est servi d'une image existante. A preuve, le fait que Dionysios n'est pas en état de reconnaître et d'identifier les deux principaux personnages historiques, le roi Michel III et le patriarche Ignatios. Cette image-modèle pourrait être une peinture murale ou plutôt une icône qui devait ressembler à un point très poussé à notre icône, et qui devait aussi lui être contemporaine, puis qu'entre autres, les détails des couvre-chefs des chantres coïncident parfaitement. On doit aussi remarquer que ce n'est pas un modèle dû aux Crétois, moins complet, qui a fait l'objet de choix de Dionysios, mais une icône plus complète et plus ancienne. Peut-être existait-il alors au Mont Athos plusieurs icônes contemporaines qui combinaient ces trois thèmes ?

C'est le moment de préciser la date de notre icône et, si possible, sa provenance. Il est évident que notre icône est un produit de l'art des Paléologues et plusieurs indices nous conduisent vers la seconde moitié du XIV^e siècle, si on retient certains points, comme l'enchevêtrement des scènes sur plusieurs plans, les architectures du fond, encore les couvre-chefs des chantres, ainsi que la coiffure de l'éparque à côté du roi au chapeau énorme dont le type apparaît déjà dans la scène du Recensement à Kariye²², (fig. 10) mais se rencontre peu avant le milieu du XIV^e siècle²³. Les couleurs aussi sont d'une extrême finesse. En haut, le champ verdâtre clair est ponctué d'ocre, de vert-huile et de brun de tonalité diverse, ainsi que de pourpre et de rouge cinabre. En bas, les couleurs sont plus brillantes et d'une gamme plus riche. Le grenat et le vert sont parsemés de petites taches de noir et de blanc. Le modèle varie selon les personnages avec de petites surfaces éclairées. Les figures, sans intention de portrait particulière, conservent souvent le souvenir de visages « réalistes » de la peinture du début du siècle, tels que nous les trouvons dans l'un des courants représentés dans les mosaïques du narthex de Kariye (1320 ?)²⁴, ou même de la peinture de Staro Nagoričino, œuvre des Astrapas de Thessalonique (1316-1317), avec les nez retroussés et une abondance de profils²⁵. Dans la grande tête-relique, le caractère sémitique des traits est fortement prononcé et la couleur est froide, brun vert. Généralement les drapés sont simples, les mouvements et les gestes calmes ou hiératiques, rarement violents comme dans l'épisode d'Eustathios, mais jamais de caractère banal ni dramatique.



10. Le Recenseur et son chapeau. Istanbul, Kariye Djami (d'après Underwood).



11. Concile de Constantinople, détail du codex Paris. gr. 1242, fol. 5 v° (d'après Omont).

Tous ces traits de haute qualité se rencontrent dans des pièces de la seconde moitié du siècle ; nous pensons, entre autres, au fameux *codex* des œuvres théologiques de Jean Cantacuzène de la Bibliothèque nationale (Paris. gr. 1242) daté des années 1375-1376, œuvre du *scriptorium* d'un monastère de Constantinople, qui comprend quatre miniatures à pleine page²⁶. L'aspect général de chaque image s'apparente à notre icône, mais dans le manuscrit certains détails acquièrent une importance particulière. Par exemple, dans l'image du Concile de Constantinople de 1351, (fol 5v)²⁷, les portraits de certains évêques du premier rang (fig. 11) ont cette même expression intense que celle du patriarche, et les mêmes bonnets blancs que les chantes, au fond à gauche. Dans la scène de la Transfiguration du même manuscrit (fol. 92 v)²⁸, le profil de Pierre est très semblable à celui du premier persécuteur de l'arien Eustathios de notre icône. On

pourrait relever encore bien d'autres points communs entre les deux œuvres. Nous nous limiterons seulement à une remarque essentielle : les qualités picturales exceptionnelles de ces deux œuvres, qui les rapproche encore davantage et plaide pour une origine commune.

Nous espérons que la publication de cette icône, inédite jusqu'ici, contribuera à l'avancement de l'étude de plusieurs questions et sur plusieurs plans ; d'abord sur un sujet iconographique aussi rare que l'invention de la tête du Prodrome ; ensuite sur l'exemple frappant d'une des voies par lesquelles la peinture byzantine survit jusqu'au XVIII^e siècle. Mais surtout, elle constitue une nouvelle pièce de choix à porter au dossier des icônes de l'époque des Paléologues provenant de Constantinople.

Athènes, 1987, Manolis CHATZIDAKIS

NOTES

1. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athènes, 1956 et 1958, t. I, fig. 86, t. II, 98-99 (texte).
2. Pour l'histoire des « inventions » de la tête du Prodrome, « obscure et embarrassée », voir Chr. Walter, « The Invention of John the Baptist's Head on the wall-calendar at Gračanica. Its place in Byzantine iconographical tradition », *Matica Srpska, Recherches sur l'art*, 16, Novi Sad, 1980, p. 73-74. S. Eustathiados, « Αγιολόγιον της Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας », Athènes (sd), p. 403.
3. Voir J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris, 1921, p. 81.
4. Walter, *op. cit.*, p. 72, fig. 1. P. Mijović, *Ménologe, Recherches iconographiques* (en serbe), Belgrade, 1973, p. 299, fig. 135, schéma 29.
5. Walter, *op. cit.*, fig. 3.
6. *Ménologe du Vatican* ; cf. J. C. Stornajolo et P. Franchi de' Cavalieri, *Il Menologio di Basilio II, cod. Vaticano Greco 1613*, Turin, 1907, p. 420. Ebersolt, *op. cit.*, fig. 14.
7. *Lectionnaire Dionysiou, Oï Θησζυροί Ἀγίου Ὁρους, I*, Athènes, 1973, fig. 261. K. Weitzmann, « Imperial lectionary in the monastery of Dionysios in Mount Athos, Its origins and wanderings », *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, 7, 1969, p. 244-247, fig. 3.
8. S. Der Nersessian, « Movskovkij Menologij » (Volume dédié à V. Lazarev) (Moscou, 1973), fig. p. 102. Voir aussi J. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated greek manuscripts*, Leyde, 1981, t. II, fig. 536, t. I, no. 307.
9. Walter, *op. cit.*, p. 75, dessin 2.
10. Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 143, t. I, no 78.
11. Walter, *op. cit.*, fig. 6.
12. J. Hutter, *Corpus der byzantinischen Handschriften*, Oxford, Bodleian Libr. II, Stuttgart, 1978, fig. 51, à la p. 101, texte p. 16. Walter, *op. cit.*, fig. 2.
13. Sotiriou, *op. cit.*, fig. 126, un seul travailleur, fig. 139 et 144.
14. *Idem*, *op. cit.*, fig. 128.
15. M. Chatzidakis, *The Cretan painter Theophanis. The final phase of his art in the wall-paintings of the holy Monastery of Stavronikita*, Mont Athos, 1986, fig. 216.
16. G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, Paris, 1927, I, fig. 240.
17. Icône inédite. Voir pour les peintures murales M. Chatzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », *Dumbarton Oaks Papers*, 23-24 (1969-70), p. 321-323, fig. 86-93, et 97, 98.
18. Scène inédite. A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικῆς μετά την Ἀλωσιν*, Athènes, 1957, p. 306 et suivant.
19. Walter, *op. cit.*, fig. 1.
20. Dionysios de Fournas, *Herminia*, éd. A. Papadopoulos Kerameus, Saint-Petersbourg, 1909, p. 177-178. Voici le texte grec :
 ι') Ἡ πρώτη εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Ἐπί τῃ μεθ' ἧς ἐσώθη τῆς θύρας σάλας φαινόμενη ὀλίγον· καὶ ὑποκάτω τῆς σάλας μνημα ἑσσεπασμέ-

NOTES

νον καὶ ἐν αὐτῇ κεφαλῇ τοῦ Προδρόμου, καὶ εἰς μοναχὸς βασιλῶν διέλλει τραβίζει τὸν λίθον ἐκ τοῦ τάφου, καὶ ἕτερος ἐμπροσθεν τοῦ βασιλῆως. Καὶ παρέχει πάλιν αὐτοὶ οἱ δύο μοναχοί, ὁ εἰς βαστάζων τὸ ροδὸν τοῦ εἰς τὸν ὁμὸν τοῦ τυλιγμένου εἰς πατερίτζαν, καὶ ὁ ἄλλος ἐμπροσθεν τοῦ δίδων τὴν κεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἄλλω ἀνθρώπῳ μέσα εἰς τὸ κουτί· καὶ ἐμπροσθεν αὐτῶν κάστρον καὶ αὕτη ἡ ἐπιγραφή· «Ὁ τεραμεὺς λαμβάνει τὴν κεφαλὴν τοῦ Προδρόμου ἐκ τῶν χειρῶν τῶν μοναχῶν».
 ια') Ἡ δευτέρα εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Σπῆλαιον καὶ ἐν αὐτῷ στάμνος καὶ μέσ' τὴν στάμνον ἡ κεφαλὴ τοῦ Προδρόμου· καὶ ἄνωθεν τοῦ σπηλαιοῦ κατερχόμενοι ἀπὸ τῆς φωτὸς εἰς τὴν κεφαλὴν, καὶ εἰς ἱερεὺς βασιλῶν λαμπάδα καὶ θυμιατὸν θυμίζοντες αὐτήν· καὶ ἐμπροσθεν τοῦ εἰς μοναχὸς ὀλίγον κλιτὸς μετὰ τὸ ἕνα χεῖρ βαστάζον λαμπάδα, μετὰ τὸ ἄλλο δείχνει πρὸς τὴν κεφαλὴν· καὶ ὀπισθεν τοῦ σπηλαιοῦ φαινόμενον ὀλίγον σπῆτι, καὶ παρέχει ἐπάνω τῶν βουνῶν εἰς γέρον μακρυγένης μοναχὸς φεύγει βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω· καὶ δύο λαῖχοι ὀπισθεν διώκοντες αὐτόν, κρούοντες μετὰ ξύλα, καὶ ἐπάνωθεν αὐτῶν ἡ ἐπιγραφή αὕτη· «Εὐστάθιος ὁ Ἀρειανὸς διωκόμενος παρὰ τῶν ὀρθοδόξων διὰ τὸ καπηλεῖν τὰ θαύματα τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου».
 ιβ') Ἡ τρίτη εἰρεσις τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου. — Ναὸς καὶ μέσον αὐτοῦ ἡ ἁγία χάρα μέσα εἰς χρυσοῦ κιβώτι, καὶ ἐμπροσθεν τῆς μονουαλὶ μετὰ λαμπάδα ἀναμμένη καὶ δύο διάκονοι ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ κιβωτίου βαστοῦντες χρυσοῦ μονουαλὶ μετὰ λαμπάδας· καὶ εἰς ἀρχιερεὺς θυμίων αὐτὴν μετὰ θυμιατήριον, καὶ εἰς βασιλεὺς ἀρχιγένης πλησίον αὐτοῦ ἱστάμενος μετὰ εὐλάβειαν· καὶ ὀπισθεν τοῦ βασιλέως ὁ ἐπαρχὸς τοῦ καὶ ἄλλοι ἄρχοντες, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἱερεῖς καὶ δύο ψάλται φοροῦντες μακρὰς καὶ λευκὰς στούφας, παίζοντες τὰ δάκτυλα· καὶ εἰς διάκονος ἐν μέσῳ αὐτῶν· κανοναρχεῖ, καὶ ἕτερος ψάλτης ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ βασιλέως καὶ κύκλῳ πληθὺς λαοῦ καὶ ἐπάνωθεν ἡ ἐπιγραφή· «Ἡ τιμία χάρα τοῦ Προδρόμου προσκυνουμένη ὑπὸ τοῦ βασιλέως καὶ παντὸς τοῦ λαοῦ».

texte directement du *codex* de Moscou, trouve à la place du mot « δάκτυλα » de l'édition Papadopoulos, le mot « κρόταλα », qu'il traduit comme « castagnettes ».

22. Le Recencement ; cf. P. Underwood, *The Kariye Djami, II*, 1967, fig. 159-160.

23. Sur la deuxième moitié du 14^e siècle, voir S. Pélékanidis et M. Chatzidakis, *Kastoria*, 1985, fig. 12. A. Xyngopoulos : « Ὁ Ἀγ. Δημήτριος ὁ μέγας Δούξ ὁ Ἀπόκαυκος », *Ἑλληνικά*, 15, 1957, p. 130 et suivant. Les peintures de Treskavač sont de 1483, voir Sv. Radojčić, « Une école de peinture de la deuxième moitié du 15^e siècle », *Matica Srpska, Recherches sur l'art*, Novi Sad, I, 1965, p. 68 et suivant, fig. 13, 14.

24. M. Chatzidakis, « Classicisme et tendances populaires au 14^e siècle », *Actes du 14^e Congrès des Etudes Byzantines*, Bucarest, I, 1971, p. 165. Underwood, *op. cit.*, pl. 101, 103.

25. R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Giessen, 1963), Staro Nagoričino, fig. 288, 299, 304 etc. V. Djurić, *Fresques Byzantines de Yougoslavie*, Belgrade, 1974, fig. XX-XIII, XXXIV et Saint-Nikita, fig. 48.

26. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1929, 2^e édition. Bonnes reproductions dans D. Talbot-Rice, M. Hirmer, *Kunst und Byzanz*, Munich, 1959, fig. 190, pl. XXXIX. A. Grabar, *La peinture Byzantine*, Paris-Genève, 1953, fig. p. 184. Spatharakis, *op. cit.*, no 269, t. I, p. 66. Voir aussi L. Politis, « Jean Joasaph Cantacuzène, fut-il copiste ? » *Revue des Etudes Byzantines*, 14, 1956, p. 195-199.

27. Omont, *op. cit.*, p. 66, pl. CXXXVI. Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 477.

28. Omont, *ibidem*, Spatharakis, *op. cit.*, t. II, fig. 479.

21. « The painter's manual » of Dionysios of Fournas, Londres 1974, trad. P. Hetherington, p. 66. L'auteur qui traduit le

Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha

Quelques schémas rares : la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié

par Tania VELMANS

INTRODUCTION

Il est maintenant bien connu que la peinture géorgienne suit, jusqu'au XIV^e siècle, des voies iconographiques légèrement différentes de la règle constantino-politaine surtout pour ce qui est de la coupole et de l'abside¹. Quant au style de la même période, les églises peintes de ce pays se séparent, *grosso modo*, en deux groupes. Les décors savants s'inspirent avec un certain retard et quelques réticences de la règle byzantine², répandue dans les Balkans et en Russie ; les décors de type plus provincial ou populaire³, exécutés par des peintres moins éduqués que les premiers, accusent un certain éloignement de la tradition classique – assimilée par le style byzantin officiel de toutes les époques – et subissent une influence venant de la sculpture géorgienne⁴, employée pour le décor des façades et les icônes en métal⁵. Le style de ces œuvres sculptées trahit souvent un langage plastique un peu différent du byzantin et l'on y sent la proximité de l'Iran.

Dans cet article il sera question d'un décor savant qui est sans doute celui qui se rapproche le plus des programmes et du style constantino-politain en Géorgie⁶. Nous nous proposons, en effet, d'analyser le programme iconographique de l'abside et de la prothèse (les fresques du diaconicon sont détruites) de l'église du Sauveur à Calendžikha (1384-1396), en Géorgie, peints sur l'ordre du seigneur Vamek Dadiani. La construction de l'église est plus ancienne, probablement du XII^e siècle⁷ mais on n'en connaît pas la date exacte. Il s'agit d'un vaste édifice en croix inscrite avec coupole, auquel a été ajoutée une galerie découverte qui en fait presque le tour, puisqu'elle s'étend au sud, à l'ouest et au nord. Une partie de ces locaux abrite des tombes. Toute l'église était peinte. Une partie importante

de ces peintures est conservée aujourd'hui, mais en assez mauvais état.

Comme nous l'apprennent les inscriptions de l'église, celle-ci a été décorée par le peintre constantino-politain Manuel Eugénikos que deux moines géorgiens – Kvabalia Makharebeli et Androniké Gabisulava – ont amené en Géorgie sur l'ordre du donateur. Il s'agit d'une inscription grecque dans laquelle Eugénikos parle à la première personne, sur le pilier sud ouest, (fig. 1), et de deux inscriptions géorgiennes (fig. 2, 3), dont l'une occupe ce même pilier et l'autre le pilier nord-ouest⁸.

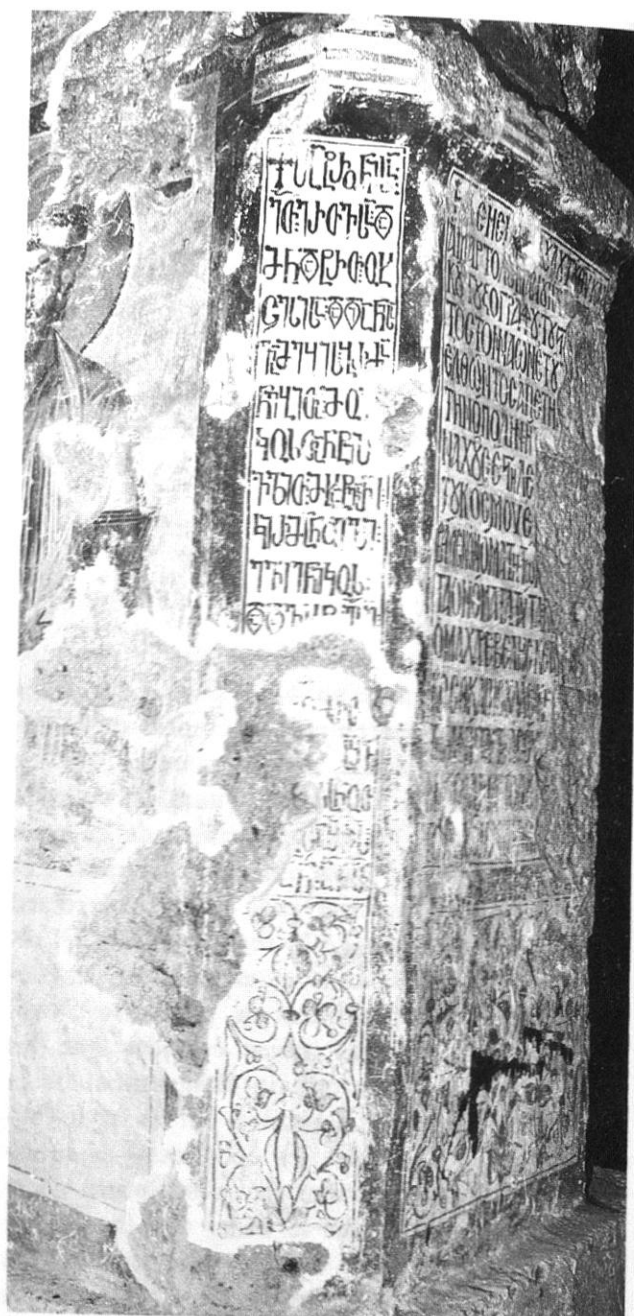
Voici la traduction de ces trois inscriptions, en commençant par la grecque : « Prière du serviteur de Dieu et pécheur, Manouel Eviénikos, le peintre qui a peint ce sanctuaire (et) est venu de Constantinople (c'est-à-dire avec deux) moines. (Le prince nommé Vamek les avait envoyés (à cause de la décoration). Les noms de ces (moines) sont les suivants : Ko(palias) Makharebelis et An(droni)kos Kapisulas⁹. Et que le (lecteur de) cette inscription prie pour moi le pécheur (et pour) tous les chrétiens (Amen) ». Et en géorgien, sur le même pilier : « Par ordre du Seigneur, *eristhav des eristhav*, chef des adjudants, Dadiani Vamek, nous avons ramené de Constantinople le peintre Kyr Manuel Eviénikos, et je lui ai fait peindre cette église, avec le secours de Dieu. Vous aussi, dites un pardon. » Une autre inscription géorgienne figure sur le pilier Nord-Ouest : « Nous fûmes envoyés avec le secours du Sauveur à Constantinople, d'où nous avons ramené le peintre Kyr Manuel Eviénikos... Nous Ma(kharébéli) Kvabalia et Androniké Gabisolava, nous prions le Sauveur de nous sauver aussi au grand jour du jugement... Amen, Amen, Amen. » Une brève invocation au Seigneur a été rajoutée à celle-ci : « (Que) Dieu fasse grâce aux maçons qui ont bâti l'église, aux



1. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier sud-est, inscription grecque.

chefs d'emploi et aux cuisiniers, à tous, Amen, Amen, Amen »¹⁰.

Les trois inscriptions établissent un certain nombre de faits qui donnent lieu à diverses remarques et interrogations. Avant de les exposer il faut rappeler que l'analyse stylistique de H. Belting a révélé que seule une petite partie des peintures a été exécutée par le maître constantinopolitain, à savoir : quelques prophètes dans la coupole, la peinture du mur d'entrée, celle du haut du mur du bras Nord de l'église et quelques sujets isolés, dont saint Georges terrassant le dragon¹¹. Les peintres des autres surfaces imitent ces images en schématisant et en simplifiant l'expression picturale raffinée d'Eugé-



2. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier sud-est, inscription géorgienne.

nikos. Nous sommes d'accord avec cette analyse, mais elle suscite un commentaire. Il semble tout d'abord curieux qu'un peintre, venu de si loin et dont on semble être fier, n'ait décoré qu'une si petite partie de l'église ; ensuite, il est également étrange que le maître n'ait pas peint l'abside et au moins une grande partie de la coupole. Généralement, le chef d'atelier ou de groupe commençait par exécuter les peintures de l'abside et de la coupole qui sont considérées comme les plus importantes dans les églises byzantines. Enfin, il n'est pas moins étonnant que les peintures d'Eugénikos soient dispersées dans l'édifice, comme si elles avaient été exécutées au hasard. Par ailleurs, on peut s'étonner que les peintres

géorgiens recrutés sur place, qui ont sans doute exécuté la plus grande partie des peintures, ne soient pas cités dans l'inscription, tandis que les émissaires du prince qui n'avaient apparemment d'autres mérites que de faire le voyage à Constantinople, y figurent. Mieux encore. On n'hésite pas à mentionner les maçons, voire les cuisiniers, mais aucune allusion n'est faite aux peintres géorgiens. Cette contradiction inciterait à penser que les deux moines qui avaient fait le voyage de Constantinople étaient des peintres ; ils avaient probablement une participation importante dans la décoration, mais étant déjà cités comme envoyés du prince, on avait jugé inutile de les mentionner une seconde fois.

Le récit détaillé que font les deux inscriptions sur les circonstances relatives à l'arrivée du maître constantinopolitain témoigne du caractère exceptionnel de l'événement, autrement dit de la difficulté de faire venir un peintre de la capitale byzantine et, à cause de cela même, de l'enver-

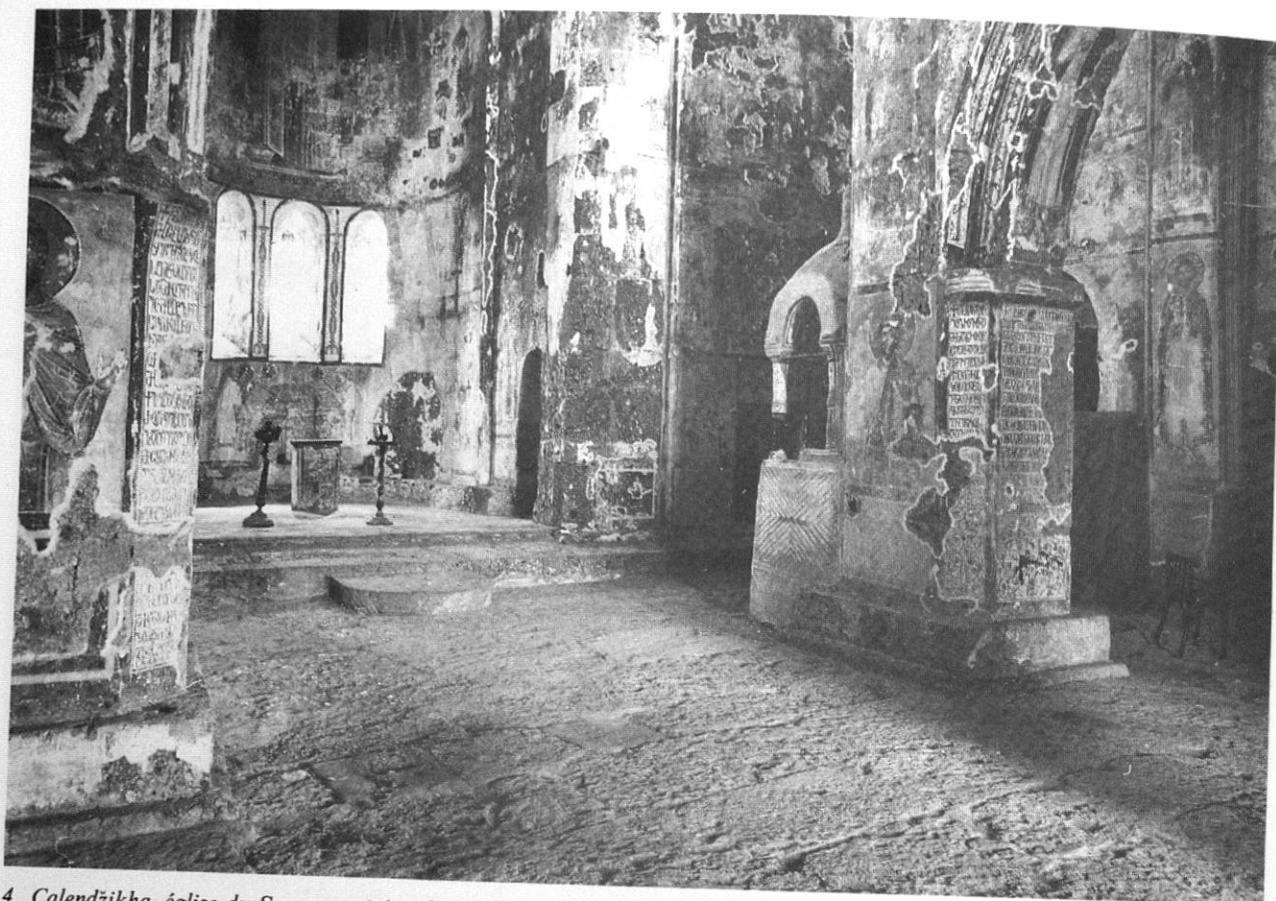
gure de celui qui avait tenté cette entreprise. Le donateur était, en effet, gouverneur de la province d'Odiši, *mandatourtoukhoutses* (ministre de l'Intérieur), soutien de la couronne et victorieux dans la campagne de Džiketi. Homme ambitieux, particulièrement instruit et assez pieux, le même personnage avait fait peindre et aménager une chapelle au monastère de Chobi destinée à sa sépulture.

La peinture de Calendzikhia comporte trois couches. La première n'est attestée que par quelques fragments. La deuxième est celle qui nous intéresse et qui a été commandée par Vamek Dadiani (1384-1396). La troisième enfin, est du XVIII^e siècle et décore surtout les voûtes en respectant le dessin initial. Son donateur est l'évêque Evdémon Djaiani, comme l'atteste une inscription¹².

Le style des peintures du sanctuaire de Calendzikhia (fig. 4) est considéré par H. Belting



3. Calendzikhia, église du Sauveur, pilier nord-est, inscription géorgienne.



4. Calendžikha, église du Sauveur, côté sud de l'abside et pilier est.

comme n'appartenant pas à Eugénikos, mais à ses aides qui s'inspirent de son langage plastique. Malgré la similitude apparente de ces peintures avec les programmes byzantins, leur analyse iconographique montre que le choix des sujets et des schémas reflète une certaine difficulté à suivre les programmes constantinopolitains et une volonté de charger certains sujets au symbolisme polyvalent de valeurs issues de la tradition locale.

LE DÉCOR DE L'ABSIDE ET SES PROLONGEMENTS

Dans la conque absidiale la Vierge orante se tient sur un podium orné de pierreries (fig. 5). Elle est vêtue d'une tunique bleu-ciel et d'un omophorion brun foncé, qui a dû être pourpre à l'origine. Derrière Marie, on aperçoit une forme trapezoïdale, assez mal définie, peut-être un trône sans dossier ni coussin, qui serait recouvert d'un tissu de même couleur que le maphorion (?). La peinture est abîmée à cet endroit, mais on distingue bien les plis assez schématiques du tissu. Quant au type de cette Vierge orante, assez répandu à Byzance entre le XI^e et

le XIV^e siècle, il est représenté plus fréquemment avec l'enfant en médaillon sur la poitrine de Marie. A Calendžikha, l'accent est donc mis tout particulièrement sur la qualité de médiatrice de Marie et sur son intercession constante en faveur des hommes. Sa prière s'adresse au Pantocrator dans la coupole et au Christ de l'Ascension dans la voûte du béma. Le choix de ce type de la Vierge a peut-être été influencé par le fait que l'image de l'intercession était habituelle dans la conque absidiale en Géorgie entre le X^e et le XIV^e siècle, mais apparaissait sous la forme d'une Déisis¹³.

Le reste du décor de la conque est plus insolite. La Théotokos est en effet flanquée des apôtres Pierre (fig. 6), à gauche, et Paul (fig. 7), à droite, suivis par les archanges Michel (derrière Pierre), et Gabriel (derrière Paul). Les quatre figures sont vues de trois-quarts et font le geste de l'adoration ou du témoignage, de la droite. Les archanges portent le sceptre (presqu'effacé) de la gauche, tandis que Pierre tient le rouleau et Paul – le livre. Les archanges sont revêtus de tuniques blanches ornées de pierreries aux manches et à l'encolure, et du loros également constellé de perles et de pierres précieuses, enfin de manteaux pourpres d'une grande élégance,



5. Calendžikha, église du Sauveur, la conque absidiale avec la Vierge orante, les saints Pierre et Paul et deux archanges.

dont ils ont enfilé une manche et jeté l'autre négligemment sur l'épaule (fig. 8). Le sigle grec habituel désigne Marie, tandis que les autres personnages sont nommés par des inscriptions géorgiennes.

Quelques détails de ces peintures dans la conque attirent l'attention. Il s'agit de proportions très anormalement allongées des figures, mais aussi d'un trait archaïque : les manches schématiquement et finement plissées de Marie comme on le voit au XI^e-XII^e siècle dans les Balkans et en Géorgie (église d'Atheni)¹⁴ et au XIV^e, dans de petites églises géorgiennes de style

provincial, dont celle des Saints-Archanges à Laŝtkhver¹⁵, par exemple. Les plis des vêtements sont durs, schématiques et traités par des moyens graphiques. Ils apparaissent avec une netteté particulière sur les vêtements de l'apôtre Paul (fig. 9). Par contre, les mains de Marie témoignent d'un dessin sûr où seul le pouce est mal formé (fig. 10), et d'un modelé suffisamment poussé pour leur donner un aspect légèrement potelé. Le visage de Marie frappe également par des traits harmonieux, d'une grande finesse (fig. 11). Celui des archanges (fig. 8, 12) est plus schématique et rehaussé de deux taches



6. Calendzikh, église du Sauveur, abside, détail : saint Pierre et l'archange Michel.



7. Calendzikh, église du Sauveur, abside, détail, saint Paul et l'archange Gabriel.

8. Calendzikh, église du Sauveur, abside, l'archange Gabriel.



9. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'apôtre Paul.



10. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'apôtre Pierre et la main de Marie.



11. Calendzikh, église du Sauveur, abside : la Vierge, détail.



12. Calendzikh, église du Sauveur, abside : l'archange Michel, détail.

roses sur les joues que l'on voit parfois dans la peinture byzantine du XII^e siècle et dans les peintures géorgiennes d'inspiration populaire au cours de tout le Moyen Âge¹⁶. Sans vouloir approfondir ici l'analyse stylistique, on peut dire que la peinture de cette conque est loin d'être homogène.

Le schéma iconographique décrit plus haut est extrêmement rare dans le décor pariétal byzantin. Le sujet existait, dès l'époque paléochrétienne, sur divers objets, dont trois fonds de verre peints, du IV^e siècle, trouvés dans la catacombe de Sainte-Agnès. Sur ces trois fragments, publiés jadis par N. P. Kondakov¹⁷, la Vierge orante est flanquée des saints Pierre et Paul et les trois personnages sont accompagnés d'inscriptions les désignant. Il s'agit sans doute de la Vierge Ecclesia qui prie pour les fidèles et transmet les prières des chrétiens à Dieu. Les deux principaux apôtres, piliers de l'Église, l'entourent tout naturellement. Plus tard cette formule est reprise dans une image abrégée de l'Ascension qui apparaît sur les portes de Sainte-Sabine (422-432) à Rome¹⁸. Le panneau de l'Ascension y montre le Christ en gloire entre les quatre animaux, et en-dessous, Marie entre Pierre et Paul ; ils tiennent une couronne avec une croix au-dessus de sa tête. Cette image a une double signification : Ascension d'une part, mais aussi Glorification de l'Église, de l'autre. On retrouve la Vierge orante encadrée par les princes des apôtres sur les sarcophages, dont celui du Latran avec le Bon Pasteur pourrait nous servir d'exemple¹⁹.

En Géorgie, un objet en or de la fin du X^e siècle, le calice de Bedia, montre la Vierge à l'enfant entourée par les deux apôtres. Ils sont suivis par l'ensemble des disciples qui aboutissent à la figure du Christ trônant, de l'autre côté du calice. Les apôtres se répartissent ainsi sur tout le pourtour du calice et relient le Christ à Marie²⁰.

L'image de l'Ascension pourrait se trouver à la base de ces représentations. Le revers de l'ampoule N° 11 de Monza (VI^e s.) montre une Ascension ; au second registre on reconnaît clairement Pierre et Paul de part et d'autre de Marie, suivis par les autres apôtres²¹. Il en est de même dans certaines absides de Baouït, dont la chapelle 27, par exemple, avec la Théophanie-Vision dans la conque et la Vierge orante au milieu des apôtres, au second registre. Toutefois, les images citées à Baouït et sur l'ampoule n'appartiennent pas à notre schéma et n'ont pu être que des sources d'inspiration pour sa constitution.

C'est à Rome que celui-ci s'épanouit vraiment et apparaît pour la première fois dans la conque absidiale. Il était important pour l'autorité pontificale de souligner par l'image le rôle essentiel de l'Église dans l'histoire du salut et les principaux bâtisseurs de cette Église avaient leur place dans une telle représentation. Ainsi, à Sainte-Marie-Antique (VII^e s.) l'image (reconstituée) de la conque montre la Vierge trônante et couronnée avec l'enfant; deux anges la flanquent et ils sont suivis par les figures, plus petites, de Pierre et Paul²². Marie apparaît également entourée par les deux apôtres à la chapelle des Saints-Cyricus-et-Julitte²³, où les anges manquent. Dans la chapelle détruite Saint-Nicolas du Latran, on trouvait un programme analogue²⁴. Enfin, à Saint-Venance du Latran (640-642), la Vierge orante, en pied, est flanquée de Pierre et de Paul, mais aussi d'autres personnages qui les suivent – le pape Jean IV, saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et les martyrs de Salone, dont Jean IV avait fait venir les reliques à Rome. Au-dessus de cette image apparaît le Christ entouré de deux anges en prière, tous trois en buste et entourés de nuages roses²⁵. Ici, la représentation est facilement lisible et reproduit sans doute le prototype des futures pro-

grammes avec la Vierge orante dans l'abside et le Pantocrator dans la coupole, puisque la prière de Marie s'adresse directement au Christ, alors que celui-ci est relativement éloigné d'elle lorsqu'il apparaît dans la voûte du bēma ou dans la coupole.

Au Moyen Âge, deux peintures du Latmos rappellent celle de Calendžikha. La première se trouve dans la caverne du Pantocrator (IX^e s.), où la Vierge à l'enfant dans l'abside est entourée par quatre personnages en pied²⁶, très abîmés, dont deux au moins sont des saints et l'un d'entre eux – saint Paul. Dans la conque absidiale de la caverne de l'ermite saint Paul du couvent de Stylos (XI^e-XII^e s.), la Vierge trônante avec l'enfant est flanquée par saint Paul, à gauche, tandis que la figure droite est détruite²⁷.

L'analogie la plus proche du décor de la conque de notre église est celle des Saints-Apôtres à Pérachorio (1160-1180), à Chypre, qui montre dans l'abside, la Vierge orante avec l'enfant en médaillon sur la poitrine. Elle est flanquée par Paul, à gauche, et par Pierre à droite. Au-dessus, au sommet de la voûte du bēma, figure le Christ de l'Ascension, tandis que le Pantocrator apparaît dans la coupole²⁸.

Une variante légèrement différente décore, au

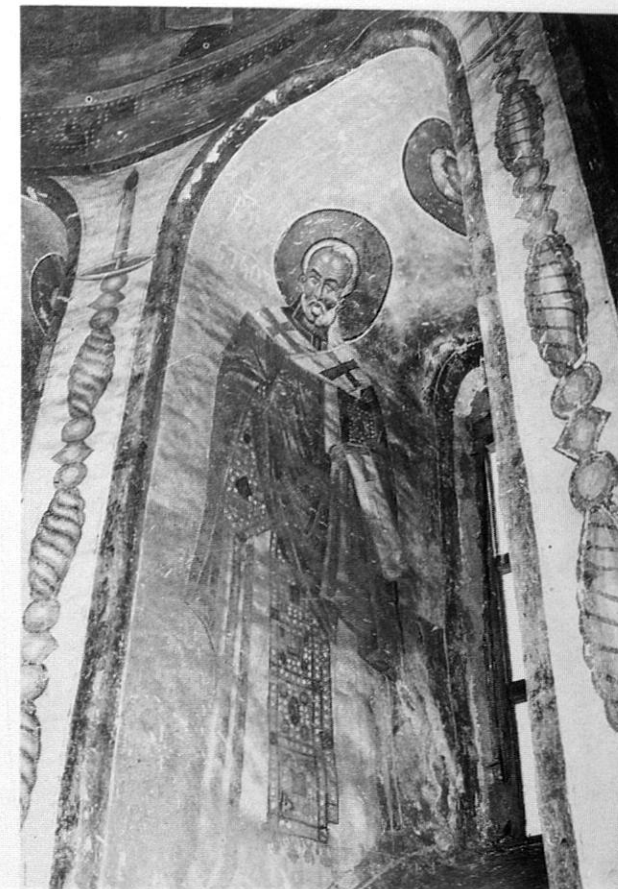
XIV^e siècle, l'abside de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș où la Vierge à l'enfant est entourée par les saints Jean Chrysostome et Nicolas et par deux anges²⁹. Il ne s'agit plus des princes des apôtres, mais d'un grand liturgiste, père de l'Église, et du saint patron de l'édifice. Cette formule qui ne correspond pas strictement à celle de Calendžikha, mais lui est apparentée, a également son origine dans l'art paléochrétien. Ainsi voit-on la Vierge trônante avec l'enfant, flanquée par les saints Félix et Adauctus et par la figure plus petite de la donatrice Turtura à la Catacombe de Commodilla (528)³⁰ ou encore les saints Georges et Théodore Stratilate de part et d'autre de Marie avec l'enfant sur la fameuse icône du Sinaï (VI^e s.)³¹. D'autres exemples de cette époque, tel le décor de la conque absidiale de la basilique de Parenzo pourraient être cités³².

Autrement dit, pour la conque de Calendžikha, on a choisi une composition archaïque, présente à Rome et ailleurs à une haute époque. Nous l'avons retrouvée plus tard dans la périphérie orientale du monde byzantin et à Chypre qui a pu subir une influence orientale pour ce décor³³. Enfin, au XIV^e siècle, une variante de ce schéma, qui se réfère également à des modèles paléochrétiens, s'introduit en Moldavie.

Le deuxième registre de notre église est également insolite. Au centre, on retrouve les trois fenêtres habituelles dans les grandes églises de Géorgie. Contrairement à la règle byzantine qui voulait que l'intrados des fenêtres soit décoré de motifs ornementaux, et conformément à l'habitude géorgienne, présente dans presque toutes les églises médiévales du pays, l'intrados des trois fenêtres de Calendžikha est occupé par six saints évêques en pied (fig. 13, 14, 15). Trois d'entre eux ont été identifiés : Nicolas, Arsenii et Jacob³⁴. Tous portent des epitrachilia couverts de pierreries. Ce détail des pierres précieuses et des perles cousues sur l'épitrachilion est courant dans les églises byzantines de prestige à l'époque des Paléologues et on le voit, entre autres, dans la chapelle sud de Kahrié Djami³⁵. A Calendžikha, le peintre a manifestement cherché à faire apparaître la plus grande partie possible de cette étole et pour y arriver il emploie deux formules. L'omophorion qui couvre normalement une grande partie de l'épitrachilion est, soit replié sur le bras droit (fig. 14), comme cela arrive aussi à Kahrié Djami³⁶, soit alors la partie de l'omophorion retombant verticalement sur la poitrine manque totalement et celui-ci s'arrête aux deux pans croisés sur la poitrine (fig. 15). S'agit-il, dans ce dernier cas, d'une invention du



13. Calendžikha, église du Sauveur, abside : deuxième registre, saints évêques et chandeliers.



14. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre : saint évêque.



15. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre, saint évêque.



16. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre : la procession des anges.

peintre dont la raison nous échappe, ou représente-t-il le petit omophorion qui avait à peu près l'aspect décrit plus haut et qui était porté pour des cérémonies secondaires, mais aussi quelques fois pendant la partie de la liturgie allant de la lecture de l'Évangile aux prières après la communion³⁷ ? On ne saurait le dire. Tous les personnages de cette abside, exceptés les apôtres, portent des épimanikia ou des manchettes (lorsqu'il s'agit de la Vierge) richement ornementées. La fenêtre centrale est encadrée par deux grands chandeliers finement torsadés, aux cierges allumés (fig. 13, 14), allusion à la lumière céleste³⁸. Ces chandeliers sont fréquents en Géorgie, et figurent généralement des deux côtés de l'abside ou sur le templon en maçonnerie³⁹.

De part et d'autre des fenêtres du deuxième registre apparaît, non pas la Communion des apôtres, mais une procession de six anges : trois, de chaque côté, convergent vers le centre (fig. 16, 17). Les deux premiers anges de chaque file portent des chandeliers couverts de pierreries et assortis de cierges allumés, tandis que les autres tiennent des rhipidia. Ces éventails liturgiques, dorés, sont bordés de perles ; un séraphin à six ailes en couvre toute la surface. Comme on

le sait, dans le Cherubicon chanté pendant la Grande Entrée, les diacres, les prêtres et les chantres s'identifient aux chérubins⁴⁰. Les anges portent le *stycharion* des diacres, mais ces tuniques blanches sont bordées de perles et de pierres précieuses à l'encolure et aux manches (fig. 8, 12). La rangée d'anges dans l'abside sont très rares à Byzance, surtout lorsqu'ils ne portent ni patène, ni calice, ni encensoir, ni boîte pour les oblats ou épitaphios, comme c'est généralement le cas dans la Divine liturgie.

Nous ne connaissons qu'un exemple d'une rangée d'anges au second registre de l'abside : à l'église Saint-Georges à Ači (fin du XIII^e s.)⁴¹, en Géorgie, où ils apparaissent bien à cet emplacement, mais agenouillés. Ils s'associent à la Déisis dans la conque et ne posent pas de problème d'interprétation. Une autre association apparaît dans l'abside de la prothèse à Curtea de Argeș, où les anges occupent le troisième registre et se présentent également à genoux. Il s'agit, ici, d'un prolongement du deuxième registre où le Christ adulte et mort est figuré entouré d'anges⁴² – à la fois Sépulture liturgique et allusion à l'Amnos – illustrant la prière de la proskomodie. Vers la fin du XIV^e siècle, une procession de six anges adorants, les mains tendues et



17. Calendžikha, église du Sauveur, abside, deuxième registre : la procession des anges.

ne portant aucun attribut liturgique, apparaît au troisième registre de l'abside à l'église des Saints-Constantin-et-Hélène à Ramača⁴³. Ils portent la tunique blanche et sont répartis par trois de chaque côté, convergeant vers le centre. Le programme absidial de cette église est, pour le reste, tout à fait normal, avec la Vierge orante en buste entre deux anges dans la conque, la Communion des apôtres au second registre, les anges au troisième, et les saints évêques officiant, probablement devant l'Amnos (seul une partie de l'autel est actuellement visible), dans le quatrième ; la Divine liturgie est représentée dans la coupole. Il faut donc admettre qu'il s'agit là d'une simple procession d'anges, d'autant plus qu'ils ne portent que des chandeliers. Néanmoins, cette procession ne saurait être comprise sans les images qui l'entourent. Car les anges participent en tant que diacres à la Divine liturgie et à la Communion des apôtres, où ils figurent souvent auprès du Christ. A Ramača, les anges, situés entre la liturgie céleste qu'est la Communion des apôtres, et la liturgie terrestre célébrée par les saints évêques, au quatrième registre, tend à suggérer la présence visible ou invisible des anges dans toute liturgie.

Le cas de Calendžikha est différent. Il paraît moins surprenant lorsqu'on pense à une image plus ancienne et pour ainsi dire embryonnaire qui annonce l'avenir. Dans le Rouleau liturgique du Patriarcat de Jérusalem, Staurou 109, qui date du XI^e siècle, on voit une Communion des apôtres avec deux anges diacres, encadrée par deux autres anges portant l'un, l'encensoir et l'autre, le calice et la patène. A. Grabar a reconnu dans ces deux anges aux extrémités de la composition la Grande Entrée et donne des précisions supplémentaires sur son identification qui est incontestable⁴⁴. Cette représentation constitue aussi l'une des premières ébauches de la Divine liturgie, ébauche où les deux sujets – la Communion des apôtres et la Divine liturgie – sont représentées en une seule image. Ils figurent néanmoins des moments différents de la liturgie célébrée au ciel : l'Eucharistie et la Grande Entrée. Ainsi reliés dans un même champ pictural les deux sujets, qui seront distincts plus tard, se partagent en quelque sorte la présence du Christ officiant. Il en est de même sur un objet plus tardif et d'une formulation iconographique plus évoluée, le panaghiaion de Xéropotamou, dit « de Pulchérie », du XIV^e siècle⁴⁵, où se trouvent intimement associées, en



18. Calendzikh, église du Sauveur, côté nord de l'abside.

deux rangées voisines, la Communion des apôtres et la Divine liturgie. Le Christ apparaît deux fois aux deux extrémités de la Divine liturgie tandis que la Communion aboutit au trône de l'Hétimasie.

Si l'on considère la partie centrale du béma de Calendzikh dans son ensemble, on s'aperçoit que la Communion des apôtres, en deux scènes, occupe le registre médian des murs latéraux voisins de l'abside (fig. 18) et se trouve ainsi à la hauteur des anges. Il est par conséquent raisonnable de supposer que ceux-ci continuent la Communion des apôtres en reliant les deux ima-

ges séparées qui la composent. En l'admettant, on franchit un second pas et n'éprouvera aucune difficulté à rapprocher les représentations de notre église avec celles du Rouleau liturgique et de la patène de Xéropotamou, où les deux scènes sont intimement liées. Le Rouleau témoigne de l'apparition d'un sujet nouveau – la Divine liturgie – qui se trouve en processus d'élaboration, la patène montre une combinaison entre une formule ancienne et l'aspect évolué des deux sujets. L'ensemble de Calendzikh s'inspire donc d'un schéma simplifié et archaïque de la Grande Entrée, où l'absence du Christ en officiant s'expli-

que par le fait que les deux sujets se référant à la liturgie célébrée dans le ciel – la Grande Entrée, et la Communion des apôtres (avec le Christ figuré deux fois) – sont étroitement reliés. Ce traitement du sujet, ainsi que l'absence d'attributs liturgiques portés par les anges, s'explique aussi par le fait que les Géorgiens ne connaissaient pas (si l'on en juge d'après les monuments conservés) le schéma habituel pour la Divine liturgie, dans la peinture murale balkanique et russe, et par leur prédilection pour des formules anciennes, quelque soit le contenu de l'image représentée. A cela s'ajoute peut-être la contrainte des trois fenêtres centrales qui interrompent ce registre. Ainsi, dans notre église, trois sujets qui occupent le registre médian de la partie centrale du béma se trouvent intimement reliés : la Communion des apôtres, sur les murs latéraux, la procession des anges, au second registre de l'abside, et les saints évêques, dans l'intrados des fenêtres de ce même registre. Ils forment un ensemble qui fait allusion à deux moments différents de la liturgie célébrée au ciel, et à leurs liens avec l'Eglise et la liturgie

célébrée sur terre. L'amalgame qui est opéré de la sorte et la différenciation insuffisante de chacun de ces trois contenus nuit à l'intelligibilité du deuxième registre de l'abside et oblige le spectateur à se livrer à un déchiffrement, ce qui témoigne incontestablement d'une faiblesse dans la conception du programme absidal. Nous y reviendrons.

Au troisième registre de l'abside de Calendzikh apparaissent les saints évêques officiant devant l'Amnos (fig. 19). L'introduction de cette image du sacrifice eucharistique est une nouveauté en Géorgie. Les deux rangées, composées chaque fois de trois évêques, avancent vers l'Amnos, mais seuls ceux du côté nord sont conservés. Ils sont représentés de trois quarts et tiennent des philactères déployés dont les inscriptions liturgiques ont disparu. Ils portent des costumes somptueux avec des hypogonatia cousus de perles et de gemmes et figurant des personnages sacrés, dont l'un est très mal conservé (troisième évêque à partir du centre); l'autre (évêque du milieu) montre un jeune saint (fig. 20) et celui de l'évêque proche de l'Amnos

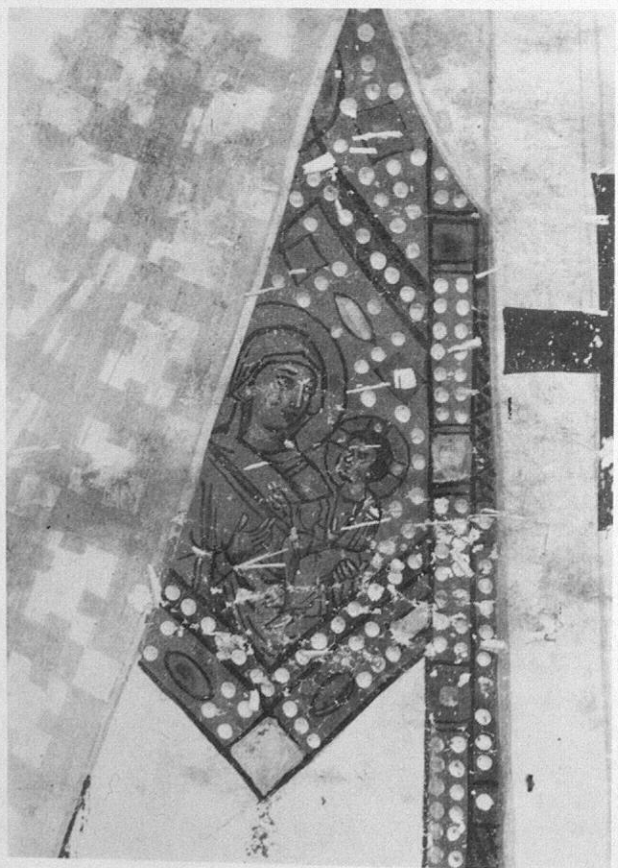
19. Calendzikh, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant devant l'Amnos.





20. Calendžikha, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant, détail.

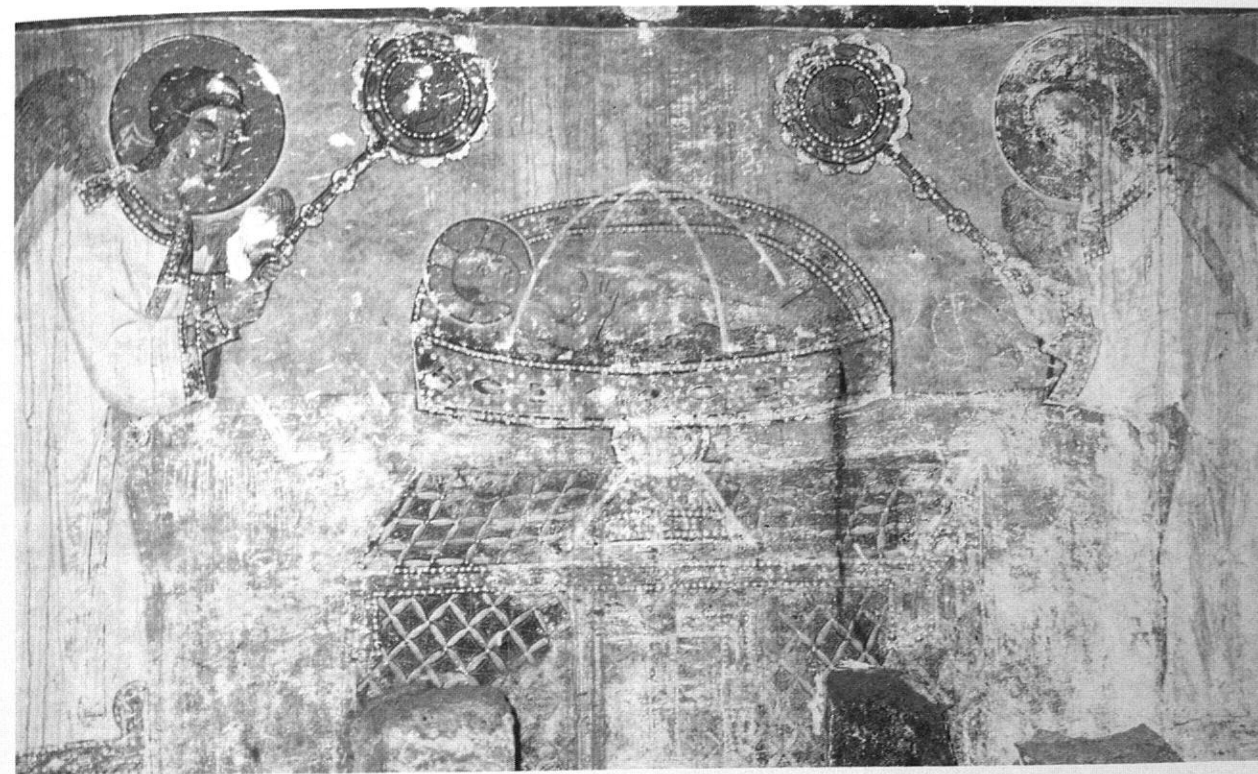
21. Calendžikha, église du Sauveur, abside, saint évêque officiant, détail.



– une image de la Vierge à l'enfant en buste (fig. 21). Des représentations analogues existent déjà au XIII^e siècle dans les Balkans, comme on le voit à Sopočani, par exemple, où l'image du Christ apparaît brodée sur la poitrine de saint Mina⁴⁶, mais de telles formules resteront rares⁴⁷, puisque le décor normal de l'hypogonation consiste en une simple croix⁴⁸, et étonnent d'autant plus à Calendžikha.

Au milieu des deux cortèges d'évêques, l'Amnos est éventé par deux anges (fig. 22). Très richement vêtus de tuniques blanches bordées de perles et de pierres précieuses (fig. 23), ils tiennent de grands rhipidia dorés, marqués d'un chérubin à six ailes (fig. 24). L'enfant ne repose ni sur la dalle de l'autel, comme on le voyait à la fin du XII^e-début XIII^e siècle à Kurbinovo et Studenica⁴⁹, ni dans une patène classique, mais dans une sorte de coupe sur un pied assez élevé (fig. 22). Ce récipient en or qu'il faut néanmoins considérer comme une patène, est entièrement bordé de perles et de gemmes, comme l'autel sur lequel il repose. Il rappelle, par sa forme, et son ornementation, des récipients figurés dans l'Amnos de certaines églises grecques de style provincial au XIV^e-XV^e siècle⁵⁰. L'Enfant est nu et il bénit. Le tissu liturgique qui recouvre généralement une partie de son corps et suggère que celui-ci a été découpé par l'officiant, comme l'est le saint pain, manque. Il est remplacé par un couvercle transparent, que l'on voit parfois posé près de la patène, comme c'est le cas à Saint-Georges de Kourbinovo⁵¹ et ailleurs. Même si l'on ne considère pas l'anomalie du couvercle qui prend l'aspect d'une cloche de verre transparente et se trouve posé sur l'enfant, l'ensemble de la composition contraste avec celles que l'on voit dans les églises byzantines de la fin du XIV^e siècle par sa grande taille. C'est à la fin du XII^e et au XIII^e siècle que l'on donnait à l'enfant divin des proportions importantes, comme on le voit à Kourbinovo, à l'église de la Vierge à Stoudenica (v. 1235) et aussi à Arilje⁵². Au cours des siècles suivants, les dimensions de l'enfant dans la patène diminuent et s'approchent de plus en plus de la taille réelle du saint pain. Cette tendance aboutit à la fin du XIV^e et au XV^e siècle à des représentations deux ou trois fois plus réduites que celles de Calendžikha, comme en témoignent, avec une évidence particulière, les églises de Ravanica (1385-87)⁵³, Kalenić (v. 14, 13)⁵⁴ et Manassija (av. 1418)⁵⁵, par exemple.

L'autel de l'Amnos de Calendžikha est recouvert d'un antémension pourpre, brodé d'or et portant une croix d'or encadrée sur sa partie verticale. Toute la surface pourpre est recouverte



22. Calendžikha, église du Sauveur, abside, l'Amnos.

de carrés et de losanges décoratifs d'un blanc grisâtre. On observe ici un effort très particulier de distinguer la partie horizontale de la nappe qui est posée sur l'autel et sa partie verticale qui retombe devant l'autel. Sur la première, l'artiste a peint des carrés qui suivent les deux lignes de fuite délimitant l'autel, alors que ces mêmes carrés se transforment en losanges sur le tissu qui retombe librement jusqu'au sol. On dirait que le peintre a souhaité représenter l'autel d'après des règles ou des modèles byzantins contemporains qui, jusqu'à un certain degré, tiennent compte de la position des meubles dans l'espace, sans pour autant adopter une perspective illusionniste.

Le bas de l'abside de Calendžikha est garni d'une draperie décorative (à la manière byzantine) qui était généralement absente en Géorgie avant cette époque ; seule la partie supérieure du côté nord est actuellement conservée.

Comme on a pu s'en rendre compte, une tendance somptuaire distingue presque tous les costumes et les objets figurés dans cette abside. L'ensemble du décor rappelle incontestablement, par le goût du faste qui s'y manifeste, l'art aristocratique pratiqué par les ateliers de la cour à Constantinople ; le style proprement dit s'inspire de modèles de même provenance, mais sans arriver à se hausser jusqu'à la maîtrise et au raffinement qui les caractérisent. Ainsi, le modelé est simplifié (fig. 25), les rides des saints âgés sont indiquées schématiquement, les yeux des person-

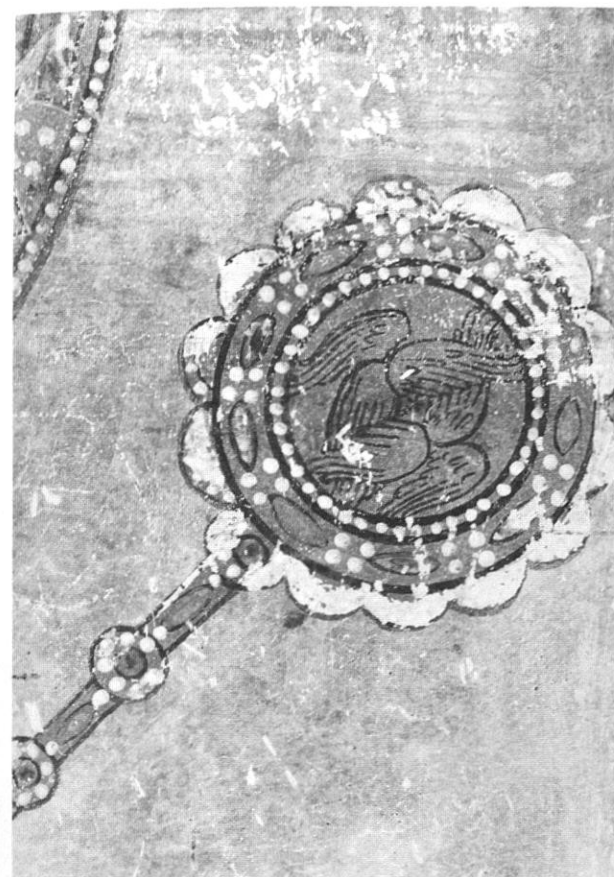
nages sont entièrement contournés – un procédé auquel on n'a généralement plus recours à l'époque des Paléologues dans une église qui se veut prestigieuse – enfin, les cheveux et les barbes sont schématisés et certains visages, comme ceux des anges ou des évêques dans l'intrados des fenêtres de l'abside, se ressemblent curieusement, comme si l'on avait répété plusieurs fois le même modèle.

Quant à l'iconographie de l'abside, elle est pour le moins inhabituelle. Dans le premier registre on ajoute les princes des apôtres à la Vierge orante, dans le second apparaît la procession des anges, dans le troisième l'enfant est très grand et en partie couvert par un couvercle liturgique.

Les autres peintures de la partie centrale du béma sont conformes aux programmes byzantins, avec l'Ascension dans la voûte, la Communion des apôtres au registre médian des parois, et la suite des deux cortèges des saints évêques au troisième ; aux deux extrémités de ce registre les saints diacres, Romanos et Etienne, occupent le mur nord, tandis que Cyrille et Spiridon se dressent sur le mur sud. Les deux pilastres du béma qui se font face montrent deux prophètes, dont l'un est Moïse, et plus bas, deux saints stylites. Sur les arcs du béma, figurent des saints en buste dans des médaillons, peut-être des prophètes. Les figures de l'Annonciation apparaissent sur les pilastres du béma et occupent, cha-



23. Calendzikh, église du Sauveur, abside, ange éventant l'Amnos, détail.



24. Calendzikh, église du Sauveur, abside, rhipidion au-dessus de l'Amnos.

que fois, la face tournée vers le naos. L'archange Gabriel occupe le deuxième registre du pilastre nord et la Vierge, la place correspondante sur le pilastre sud. Ainsi, l'Annonciation se rapproche de l'abside, même si elle ne peut pas figurer sur l'arc triomphal (absent), comme c'est généralement le cas à Byzance. Dans le passé, elle avait d'autres emplacements en Géorgie : dans les petites églises à nef unique, l'Annonciation figurait généralement dans la voûte et plus rarement sur le tympan du mur ouest, comme à Iprari⁵⁶ ; dans les grandes églises, elle se trouvait sur les murs nord et sud du naos ou dans une abside latérale, comme c'est le cas à Atheni⁵⁷, par exemple.

LA PROTHÈSE : VIE DE SAINT NICOLAS

Comme cela a déjà été mentionné, les peintures du diaconicon sont détruites. Celles de la prothèse sont typiques pour Byzance quant aux choix des sujets, puisqu'on y trouve des scènes de la Vie de saint Nicolas et le Christ de Pitié. Or les chapelles annexes byzantines ont toujours gardé cette double orientation. Leurs décors re-

flètent le culte des saints et, au XIII^e-XIV^e siècle, de plus en plus souvent les prières de la liturgie⁵⁸. Ces deux orientations du décor des chapelles annexes sont nouvelles pour la Géorgie. Nous verrons plus loin qu'en ce qui concerne les détails de certains schémas, tout n'est pas conforme aux formules iconographiques byzantines.

La conque absidiale de la prothèse de notre église est occupée par saint Nicolas en buste tenant le livre ouvert et bénissant (fig. 26). De part et d'autre de sa tête, les petites figures du Christ et de Marie (à droite) présentent au saint, respectivement le livre et l'omophorion de son futur épiscopat, un schéma bien connu à Byzance mais très peu employé en Géorgie.

Le second registre de l'abside de la prothèse montre deux scènes du cycle de la Vie de saint Nicolas : les trois généraux devant l'empereur Constantin et les trois généraux remerciant le saint. Au milieu de ce registre, le décor de la fenêtre est – peut-être pour la première fois – influencée par le décor de type constantinopolitain : au lieu des personnages ou des scènes que l'on voyait jusque là en Géorgie à cet emplacement, les intrados sont couverts d'un motif décoratif en rinceaux. La très petite taille de la fenêtre est sans doute aussi pour quelque chose dans ce choix. Le troisième registre a conservé, au centre, un Christ de Pitié. Nous y reviendrons. La voûte et les murs de la prothèse montrent d'autres scènes de la vie de saint Nicolas, ainsi que des saints en pied et en buste. Le côté nord de la voûte est occupé par les scènes suivantes : l'Education de saint Nicolas ; il est consacré diacre, puis prêtre, le Miracle des trois adolescents. Le versant sud de la voûte est décoré par deux scènes non identifiées, l'Apparition en songe du saint à l'empereur Constantin, puis l'Apparition à Abladius. Enfin, le mur nord montre le miracle des marins et le mur sud, la Dormition de saint Nicolas⁵⁹.

L'emplacement de ce cycle n'a rien d'étonnant. Dans les églises balkaniques, on le voit couramment dans le narthex, mais aussi dans le naos et assez fréquemment dans la prothèse⁶⁰, ou encore dans le diaconicon comme à Arilje⁶¹, au XIII^e siècle, ou à Staro Nagoričino au XIV^e⁶². Pour la Géorgie, c'est une première. Il s'agit d'un cycle de dix scènes qui est relativement court si on le compare au cycle le plus fréquent de treize scènes, comme c'est le cas à Manastir, Curtea de Argeș, ou Saint-Nicolas Orphanos⁶³, ou à ceux, plus rares, de seize scènes à Saint-Nicolas de Campinari⁶⁴ à Platsa ou de dix-sept épisodes à Dečani⁶⁵. Certains des épisodes de



25. Calendžikha, église du Sauveur, abside, évêque, détail.

cette Vie de saint Nicolas sont courants dans les Balkans dès la fin du XII^e siècle, comme c'est le cas, par exemple, de l'Apparition en songe de saint Nicolas à l'empereur Constantin que l'on voit déjà à Saint-Nicolas Kaznitzis à Kastoria⁶⁶, d'autres semblent n'apparaître que plus tard sur les murs des églises, par exemple, l'Histoire des trois jeunes filles que l'on voit pour la première fois dans la peinture murale à l'église de Boiana⁶⁷. Une troisième catégorie d'épisodes manque à Calendžikha ; certains d'entre eux, tels que la Naissance de saint Nicolas, étaient probablement représentés là où la peinture de ce cycle est détruite, d'autres, comme saint Nicolas coupe un cyprès ou saint Nicolas guérit un dé-

moniaque appartiennent à des versions plus étendues de la Vie du saint, où les miracles se multiplient.

Une scène du cycle de Calendžikha est figurée d'une façon originale et contraire aux règles iconographiques admises. Il s'agit de la Dormition du saint. Deux évêques, un cierge à la main, se tiennent près de la tête de saint Nicolas. Les autres membres du clergé qui assistent généralement à cette scène sont remplacés par trois anges et c'est le Christ en personne qui apparaît derrière la couche funèbre. Ici aussi, on semble avoir manqué d'un modèle précis, d'où cette inspiration trop directe du schéma de la Dormition de la Vierge.



26. Calendžikha, église du Sauveur, abside, prophète, l'ensemble de l'abside avec le Christ de Piété.

Le Christ de Pitié⁶⁸ est représenté au troisième registre de la prothèse, juste au-dessus de l'autel. Il est aujourd'hui en très mauvais état de conservation. Au milieu de la composition, le Christ n'est pas figuré en buste comme d'habitude, mais jusqu'aux bas des hanches (fig. 26). Ses bras semblent avoir été croisés à la hauteur de l'abdomen, mais la peinture est très abîmée à cet endroit. Toutefois, on voit bien que le bras droit de Jésus n'est pas collé à son corps comme dans la plupart des peintures byzantines. Les instruments de la Passion et le titre « Roi de gloire » sont absents. Les bras latéraux de la croix sont raccourcis par rapport à l'image du Crucifiement ou de la Descente de croix, comme d'habitude. Deux petits anges pleurant entourent la tête du Christ. La Vierge faisant le geste du témoignage et saint Jean se tenant la joue, l'entourent. Chacun d'eux est suivi par un ange.

L'allongement de la figure du Christ jusqu'aux hanches et au-delà est rare à Byzance ; on le comprend car, plus réaliste, une telle figure s'oppose à la valeur symbolique que l'on souhaite donner au sujet à travers l'abstraction que représente la figure en buste. Or, une telle abstraction convient parfaitement à une image synthétique de la Passion qui en résume les différents moments et correspond aux offices chantés pendant la dernière semaine du Carême⁶⁹. Ceci est d'autant plus vrai que ces textes et l'image du Christ de Pitié qui les exprime sont aussi fortement sous-tendus par des allusions à la résurrection. Rappelons, par ailleurs, que le type du Christ de Pitié ayant été constitué à partir des images du Crucifiement, de la Descente de croix, du Thrène et des représentations sur l'épithaphios ne sauraient trop se rapprocher d'un seul de ces sujets sous peine de s'identifier à lui et de trahir ainsi le contenu symbolique spécifique dont il est investi. De telles représentations correspondent à des modèles plus anciens, datant d'une époque où le type du Christ de Pitié était en processus d'élaboration. Nous verrons plus loin que dans l'image de Calendzikhha le rappel au Crucifiement est particulièrement évident.

Le Christ de Pitié, figuré jusqu'aux hanches ou en pied apparaît à la Zoodohos Pighi à Géraki, aux Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo (cf. *infra*) et, à l'aide d'une illusion optique (cf. *infra* et note 70) dans la niche de la prothèse de l'église détruite de Volotovo (1363)⁷⁰. Les images où le Christ est figuré jusqu'à l'abdomen, comme on le voit dans le tetraévangile cod. Pe-

tropol. 105 (Bibl. d'Etat, Leningrad) fol. 65 v. (v. 1270) ou à Kalenić (v. 1413) appartiennent à un autre groupe⁷¹. Contrairement à la règle byzantine, le Christ de Pitié de Calendzikhha tient sa tête presque droite ; elle est seulement tournée vers la gauche, et vue de trois quarts. Ses bras, croisés à la hauteur de l'abdomen, sont plus répandus en Occident⁷² qu'à Byzance, mais on les voit quand même à Géraki, Volotovo, Kovalevo, et Kalenić⁷³. C'est une figure qui s'arrête aux hanches et tient ses bras croisés sur l'abdomen que l'on voyait dans le Christ de Pitié d'une autre église géorgienne, celle du village de Savane (1184-1212) près de Sackheri, où la croix manque⁷⁴.

Les deux petits anges pleurant qui planent de part et d'autre de la tête du Christ, rappellent, eux aussi, le Crucifiement. Ils sont fréquents dans la tradition occidentale⁷⁵. A Byzance, on ne figure généralement pas ces petits anges, même si à Sainte-Sophie de Mistra, un chérubin a été identifié au-dessus de la tête du Christ⁷⁶. Il faut noter cependant que les anges volant au-dessus du Christ sont présents sur le revêtement doré et décoré d'émaux de l'icône du patriarcat grec de Jérusalem daté du XII^e-XIII^e siècle⁷⁷, auquel on attribue tantôt une provenance géorgienne⁷⁸, tantôt une origine constantino-politaine⁷⁹. Le contour du revêtement permet de reconnaître que le Christ était figuré jusqu'à la hauteur des épaules et avec la tête droite. L'inscription « Roi de gloire » figure au-dessus de la tête de Jésus. Malgré la représentation en buste qui témoigne d'une conception relativement évoluée de l'image, ce schéma est encore très proche du Crucifiement. H. Belting considère avec raison parmi les caractéristiques marquant les débuts du nouveau type iconographique du Christ de Pitié, les anges volant et le titre « Roi de gloire »⁸⁰.

Le schéma de Calendzikhha montre la tête de Jésus très légèrement tournée, mais ne retombant pas sur l'épaule ; avec les anges volant, elle correspond à des schémas anciens et archaïsants. A cela s'ajoute le fait que la figure du Christ n'est pas représentée en buste, ce qui rapproche encore notre image du Crucifiement. Ces traits ne sont pas les seuls qui suggèrent un tel rapprochement, puisque de part et d'autre du Christ se tiennent la Vierge (à gauche) et saint Jean (à droite) aux places habituelles qu'ils occupent dans la Crucifixion. Ils prennent, en plus, exactement les mêmes attitudes qu'on leur connaît dans cette scène avant que l'affectivité ne s'empare des personnages sacrés à la fin du XII^e siècle. Marie fait le geste du témoignage, tandis

que Jean se tient la joue. Tous deux ne sont pas particulièrement attristés, alors que l'affliction de Marie est un élément pour ainsi dire obligatoire dans notre sujet. Ces deux figures, assez fréquentes en Occident⁸¹, sont rares à Byzance où, généralement, seule Marie fait pendant au Christ. Son expression attristée correspond au texte de sa lamentation chantée le Vendredi et le Samedi Saint, textes qui ont inspiré notre sujet⁸². Ainsi, à Calendzikhha, on se rapproche du Crucifiement, tel qu'on l'envisageait au XI^e siècle.

L'attitude relativement impassible de Jean et de Marie, ainsi que leur présence dans un seul et même champ pictural à Calendzikhha sont très rares dans la représentation du Christ de Pitié ; on peut cependant citer quelques analogies approximatives à notre image. L'une se trouvait à l'église de Volotovo : le Christ de Pitié était représenté dans la niche de la prothèse, tandis que saint Jean et Marie en occupaient l'arc, encadrant ainsi le sujet de loin⁸³. Manifestement, leur présence a été ressentie comme extérieure, mais néanmoins apparentée au sujet. Une influence occidentale sur les images de Novgorod n'est pas à exclure, à cause de la présence des instruments de la passion. Les contacts de ces régions avec l'Occident étaient, comme on le sait, fréquents à l'époque. Une troisième peinture murale byzantine qui correspond à ce schéma témoigne d'ailleurs d'influences occidentales encore plus évidentes. Il s'agit du Christ de Pitié figuré dans la prothèse de l'église des Saints-Apôtres-Pierre-et-Paul à Tirnovo. Il est daté avant 1393, comme les autres peintures de l'église, par A. Grabar⁸⁴ et du XV^e siècle par D. Pallas⁸⁵. On y voit la Vierge et saint Jean dans une représentation du Christ de Pitié ; non seulement Marie et saint Jean tiennent les bras du Christ comme dans la Descente de Croix – un trait qui est en accord avec l'inscription slave « snetrie » ou « descente » qui accompagne l'image – mais en plus, le Christ est figuré derrière le tombeau et montrant ses plaies⁸⁶. Même s'il existe aussi sur l'aër de Belgrade (1282-1321)⁸⁷ et ailleurs, ce dernier trait (les plaies) distingue les schémas occidentaux et surtout les schémas italiens contemporains⁸⁸, tandis que le tombeau, plus fréquent en Occident qu'à Byzance, est d'une origine moins certaine puisqu'il apparaît à Byzance dès le XIII^e siècle, notamment à Gradac (av. 1276)⁸⁹, et figure aussi dans des peintures postérieures, dont celles de la Zoodohos Pighi à Géraki et de la Péribleptos de Mistra⁹⁰.

On retrouve la Vierge et saint Jean, mais sous la branche latérale de la croix, ainsi que les pe-

tits anges pleurant, dans une œuvre italo-byzantine, le panneau avec le Christ de Pitié au Museo Provinciale à Torcello (v. 1300)⁹¹. Enfin, une châsse d'or géorgienne avec émaux cloisonnés et peintures, qui avait été confectionnée après la mort de la reine Tamar (1184-1213) pour abriter sa croix pliante, montre deux images juxtaposées formant un diptyque. A droite, on voit le Christ de Pitié, en buste, la tête penchée à gauche, la partie supérieure du bras vertical de la croix et deux petits anges volant. Sur l'image de gauche, la partie supérieure du champ pictural est occupée par une croix et deux petits anges pleurant. Dans sa partie inférieure, Marie et Jean, en buste, beaucoup plus petits que le Christ de Pitié, sont représentés tournés vers lui, sans faire de geste et sans exprimer un sentiment. L'œuvre est considérée par Š. Amiranašvili comme étant de la première moitié du XIII^e siècle⁹². On retrouve donc, ici, à la fois les anges pleurant et la Vierge avec saint Jean de Calendzikhha, mais à la différence de notre schéma, ils ne sont pas inclus dans la composition du Christ de Pitié et lui font seulement pendant. Cette œuvre permet d'imaginer des modèles géorgiens qui auraient pu inspirer la représentation de Calendzikhha et aussi d'évaluer l'originalité de l'image de notre église.

Un autre trait du schéma de Calendzikhha est encore plus rare que ceux examinés jusqu'ici : les anges se tenant derrière Jean et Marie en attitude d'adoration ou de prière. Ces anges n'existent pas dans le Crucifiement byzantin et seulement deux fois dans notre sujet. Une première comparaison porte sur le Christ de Pitié de Sainte-Sophie de Mistra, où l'on voit les deux anges, mais la Vierge et saint Jean sont absents⁹³. S'agissant de Mistra, on peut penser à des modèles occidentaux pour cette image exceptionnelle, mais rien ne le prouve. Une œuvre géorgienne, la couverture de l'évangile de Vani montre le Christ de Pitié flanqué par deux anges⁹⁴, iconographie que l'on retrouve dans l'art post-byzantin⁹⁵. En Occident, ce type d'anges est habituel dans la Pietà dès le XIV^e siècle et encore plus au XV^e⁹⁶. Une influence de ces œuvres a pu toucher Byzance. A Calendzikhha, la présence de la Vierge, de saint Jean (même si ce n'est pas le Précurseur) et des anges en prière rappelle quelque peu la Déisis – telle qu'elle est représentée dans les absides géorgiennes – et charge l'image d'une allusion à l'intercession qu'elle n'a pas à Byzance, mais quelquefois dans des variantes occidentales. Ceci est, par exemple, le cas dans la Pietà du XV^e siècle à la sacristie de la chapelle Calleoni à Bergame où l'on trouve

la Vierge, saint Jean, un ange derrière celui-ci, et le donateur derrière Marie ⁹⁷.

Le type du Christ de Pitié de Calendžikha, avec tous les éléments qu'il inclut, son rapport privilégié à la fois avec le Crucifiement et avec la Déisis, est unique dans le monde byzantin et relativement proche des schémas occidentaux contemporains. Il exprime les valeurs habituelles du Christ de Pitié qui est mort sur la croix mais aussi, et à cause de cela même, principe de vie éternelle, comme le précise le tropaire du Samedi Saint et l'acolouthie récitée par le prêtre devant les dons ⁹⁸, deux textes qui ont contribué à fixer l'iconographie du Christ de Pitié. A ce double aspect « sacrifice-gloire » ou « mort-principe de vie », on ajoute à Calendžikha encore une autre valeur, celle du salut à travers le pardon des fautes. Comme on le sait, l'image clé des programmes géorgiens jusqu'au XIV^e siècle est précisément la Déisis de la Seconde Venue dans la conque absidiale ou dans la coupole ⁹⁹. L'attachement des Géorgiens à la Déisis explique en partie notre étrange schéma iconographique du Christ de Pitié. Malgré les nombreuses analogies avec des images occidentales, il ne s'agit sans doute pas d'une influence étrangère, mais bien d'une coïncidence entre certaines variantes de l'iconographie occidentale du sujet et les remaniements entrepris en Géorgie en raison de préférences conditionnées par la tradition locale. Quant à la ressemblance de notre image avec le Crucifiement, elle pourrait s'expliquer de deux façons : soit par l'artiste, soit par le modèle. Ou bien le peintre n'était pas familiarisé avec le sujet, et n'a pas osé reproduire un modèle byzantin classique dont il disposait, ou bien ce modèle correspondait à un type ancien qui n'a pas laissé de trace, mais a pu inspirer également l'iconographie de la châsse géorgienne de la reine Tamar, même si celle-ci correspond à une autre variante du Christ de Pitié proche de la Crucifixion. Dans les deux cas exposés, qu'il s'agisse du peintre ou de son modèle, il faut supposer que le maître constantinopolitain ne se trouvait plus sur place pour guider l'artiste géorgien ou choisir le modèle à reproduire.

L'emplacement de notre Christ de Pitié dans la prothèse n'est pas exceptionnel. A partir du XIV^e siècle, il est figuré de plus en plus souvent dans ce local ¹⁰⁰, qui est symboliquement le lieu du Crucifiement où s'accomplissent les rites eucharistiques précédant la Grande Entrée et évoquant le sacrifice. Si le Christ de Pitié semble, en effet, tout indiqué pour la prothèse et en accord avec la fonction liturgique de celle-ci, il se

pourrait que ce soit cette même fonction qui justifie également son emplacement dans le diaconicon, dont le rôle était mal défini : il semble avoir servi aussi à la célébration occasionnelle, par les diacres, du rite de la préparation des espèces ¹⁰¹. Malgré l'emplacement très fréquent de notre sujet dans les chapelles annexes du chœur il faut reconnaître que celui-ci n'avait rien d'absolument obligatoire, comme le montrent, entre autres, le Christ et la Vierge de Pitié du Monastère de Marko, figurés au-dessus des piliers occidentaux ¹⁰² respectivement face à la prothèse et au diaconicon.

CONCLUSION

Le programme de cette prothèse est représentatif de ce que l'on observe à Calendžikha d'une façon générale : on y adopte un certain nombre de sujets et de schémas iconographiques nouveaux ; lorsqu'il s'agit de cycles narratifs, comme celui de la Vie de saint Nicolas, par exemple, ou de cycles évangéliques, on les reproduit fidèlement selon les règles byzantines et constantinopolitaines ; mais dès qu'on introduit des sujets symboliques, dogmatiques ou liturgiques, ou d'autres qui méritent tous ces qualificatifs à la fois, des déviations se font sentir ; celles-ci sont peut-être dues en partie à une incompréhension de la valeur sémantique d'une image donnée, mais sans doute davantage à l'interférence de la tradition locale, toujours vivace, comme le montrent d'ailleurs d'autres peintures géorgiennes du XIV^e siècle ¹⁰³.

Ainsi, dans la prothèse, le cycle de la Vie de saint Nicolas se déroule pour ainsi dire sans déviations, si ce n'est à propos du schéma adopté pour la Dormition du saint. Mais lorsque l'on touche à un sujet comme le Christ de Pitié, des changements significatifs se manifestent. Dans l'abside centrale cet état des faits est encore plus évident, car les anomalies y sont nombreuses comme nous avons pu le constater. La Vierge entre les deux apôtres, la procession des anges reliant les deux scènes de la Communion des apôtres, les saints évêques dans l'intrados des fenêtres, les dimensions trop importantes de l'Amnos constituent autant de traits inhabituels à l'époque dans les Balkans et en Russie. Il est, par ailleurs, bien compréhensible que les écarts par rapport à l'iconographie constantinopolitaine se produisent non seulement parce qu'il s'agit de sujets symboliques, mais aussi parce que ceux-ci se trouvent précisément dans l'abside et la prothèse. Comme on le sait, c'est dans l'abside et

dans la coupole que les programmes géorgiens antérieurs montraient le plus de différences avec les programmes de type constantinopolitain.

Nos observations sur le décor du sanctuaire de Calendžikha, faites sans idée *a priori* au départ, confirment l'analyse stylistique de H. Belting, à savoir que ce sont sans doute des artistes géorgiens qui ont peint cette partie de l'église. L'influence du maître constantinopolitain y est très sensible, mais elle ne semble pas reposer sur un programme ou un projet fixé par Eugénikos dans le détail. Ceci est d'autant plus étrange que normalement c'était à lui que revenait l'honneur d'exécuter les peintures de l'abside. Tout se passe en fait comme si Eugénikos avait commencé par peindre quelques scènes et figures éparpillées dans l'église – pour se faire la main ou donner des modèles – et qu'au moment où les vrais travaux devaient commencer il avait dû la quitter, en laissant des cahiers de dessins derrière lui. Bien entendu, nous ignorons les raisons d'un tel abandon éventuel, mais elles pouvaient être de nature très diverse et dépendre de la santé de l'artiste, d'une mésentente avec une partie de son entourage, de raisons d'ordre éco-

nomique ou strictement privé. Il est néanmoins certain qu'il a dû fortement impressionner ses collaborateurs géorgiens qui ont adopté son style, et un grand nombre de schémas iconographiques inconnus auparavant en Géorgie, et pour lesquels Eugénikos a dû apporter des carnets de modèles. Ceci expliquerait que, d'une part, Calendžikha est l'église géorgienne dont le décor se rapproche le plus de la *koinè* constantinopolitaine, si l'on tient compte de l'ensemble – iconographie et style – mais que de l'autre, on trouve tant d'images rares, particularisées ou accordées aux habitudes iconographiques géorgiennes, voire même de tradition purement géorgienne (les saints évêques dans l'intrados des fenêtres de l'abside), dans cette partie si importante de l'église qu'est le sanctuaire.

En faisant appel à un maître constantinopolitain, le donateur, Vamek Dadiani, contribue à introduire un courant métropolitain et moderne en Géorgie, courant que l'on voit également à Likhne ¹⁰⁴ et Zarzma au XIV^e siècle ¹⁰⁵ et qui s'imposera dans d'autres monuments de la fin du XIV^e, du XV^e et du XVI^e siècle. Son importance historique est donc considérable.

Tania VELMANS

1. Cf. T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », 1^{re} partie, in *Cahiers Archéologiques*, 29, 1980-81, p. 47-102, id., « L'image de la Déisis... » 2^e partie, in *Cahiers Archéologiques*, 31, 1983, p. 129-169; id., « La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin », Rapport au Congrès International des Études byzantines, 1981, Vienne, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31, Vienne 1981, p. 677-723.
2. Cf. T. Velmans, « La peinture byzantine du milieu du XIV^e siècle. Son rayonnement en Géorgie », *Symposium de Déçani*, 1985 (sous presse); id., « La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantino-politaine (du XII^e au XIII^e s.) », *Symposium de Studenica*, 1986 (sous presse).
3. Voir notamment les belles églises de la région de Samtskhe-Mtskheta et d'autres églises dans le pays.
4. Une documentation importante sur la sculpture des faces chez N.A. Adiasvili, *Monumental'naja skulptura Gruzii*, Moscou, 1977 qui reconnaît d'ailleurs l'influence iranienne mais seulement sur certains monuments, alors qu'à notre avis elle est très présente dans la sculpture monumentale.
5. Pour les icônes sculptées voir G. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekanne iskusstvo*, Tbilisi, 1959. Sur les influences de la sculpture sur la peinture murale en Géorgie, cf. T. Velmans, « L'église de Khé en Géorgie », in *Zograf*, 10, 1979, p. 71-82; id., « Les peintures de l'église dite "Tanghil" », en Géorgie », in *Byzantion*, T. LII, 1982, p. 389-412.
6. Seules, les peintures de Zarzma pourraient être considérées comme équivalentes à cet égard, mais elles ne nous livrent aucune information stylistique, puisqu'elles ont été repeintes au début du XX^e siècle, tout en respectant les schémas iconographiques (cf. K. Gordejev, « Otčet o poezdke v Ahalcinskij uezd v 1917 godu. Rospis v Čule, Sapare i Zarzme », in *Izvestija K.I.A.J.*, vol. I, Saint-Petersbourg, 1923, p. 36-51).
7. Cette date semble correspondre aux résultats des travaux effectués sur le site par l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi.
8. Voir les données historiques, les inscriptions et les descriptions succinctes de ces peintures chez M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécutés en 1847-48*, Saint-Petersbourg, 1853, II, p. 8 et suiv.; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* Torino, 1967, p. 373 et suiv. S. Amiranašvili, *Istoriya gruzinskogo iskusstva*, Moscou, 1950, p. 247-249 (avec la bibliographie plus ancienne des premiers découvreurs du monument); Inga Lordkipanidze « La peinture de Tsaledjikha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos », in *Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi, 1977, p. 1-16; Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi; H. Belting a fait une étude très poussée des inscriptions et du style. Il donne accessoirement une liste des principaux sujets représentés (quelques lacunes) et une bibliographie complète. « Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie », in *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979, p. 103-114.
9. Cf. Belting, *op. cit.*, p. 105-106, avec l'inscription grecque originale, sur laquelle je lis « Kapisulas », que H. Belting traduit par « Gabisulava », nom cité dans l'inscription géorgienne.
10. Cf. Lordkipanidze, *op. cit.*, p. 16, Belting, *op. cit.*, p. 105. Selon que l'on lit l'inscription grecque ou les inscriptions géorgiennes on note de petites variantes. Ainsi, le géorgien Kvabalia devient Kopalias en grec et Androniké Gabisulava devient Andronikos Kapisulas dans l'inscription du peintre grec.
11. Cf. Belting, *op. cit.*, p. 110, suiv.
12. Cf. Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi.
13. Cf. note 1. « L'image de la Déisis... », p. 47-102.
14. Cf. T. Virsaladze, *Rospisi Asenskogo Sima*, Tbilisi, 1964, pl. 19.
15. Cf. T. Velmans, « L'influence byzantine dans l'art d'inspiration populaire en Géorgie. Les fresques des Saints-Archanges de Lastikher », in *Mélanges V. Djurić* (sous presse).
16. Cf. notes 5 et 15.
17. Cf. P. Koutakou, *Iconografia Imperatorum*, Saint-Petersbourg, 1911, II, 1, fig. 54-55.
18. Cf. *ibid.*, fig. 50, p. 69 sq.
19. Cf. Rehaüt de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878, pl. 84.
20. Cf. S. Amiranašvili, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, p. 66, fig. 40.
21. On reconnaît particulièrement bien ces deux apôtres dans l'Ascension sur le revers de l'ampoule n° 11 (cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. XIX-XXI).
22. Cf. Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 59, fig. 11.
23. Cf. *ibid.*, p. 59, n. 17; G. Ladner, *Die Papstbildnisse*, I. Citta del Vaticano, 1941, pl. XI.
24. Cf. Ihm, *op. cit.*, p. 59, n. 17. Dans les trois derniers exemples cités, Marie est figurée trônant avec l'enfant.
25. Cf. Marguerite van Berchem et E. Cluzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, fig. 251, 252, p. 199, sq.
26. Cf. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913, p. 10, fig. 113, 114, pl. II.
27. Cf. *ibid.*, p. 202-205, fig. 123, pl. III.
28. Cf. A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus and its Frescoes*, in *D.O.P.*, 16, 1963, p. 279-348, fig. 2, 4, 12, 38, 39, dessin p. 282, n° 4; A. et J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, p. 147.
29. Cf. O. Tafrali, *Monuments Byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, p. 2. XIII.
30. Cf. A. Grabar - C. Nordenfalk, *Le Haut-Moyen Âge* (éd. Skira), Genève, 1957, p. 46.
31. Cf. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, II, *The Icons*, Princeton, 1976, p. 18, pl. IV-VI et XLIII-XLVI.
32. Cf. van Berchem et Cluzot, *Mosaïques...*, fig. 221.
33. Des influences orientales à Chypre ont été observées à diverses reprises (cf. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the byzantine art of Cyprus*, Nicosie, 1965, p. 3-4); T. Velmans, « Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle », in *Cahiers Archéologiques*, 32, 1984, p. 137-162.

34. Cf. Lordkipanidze, *op. cit.*, p. 1-16 et Répertoire...
35. Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, p. 480-481.
36. Cf. *ibid.*, p. 476, 480-481.
37. Cf. R.P.E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, 2^e éd., Chevetogne, p. XXXII.
38. Cf. N.T. Krasnoselcev, « O drevni liturgičeskikh tolkovanija », in *Letopsis Inst. - Fil. obščestva pri Imp. - Novoros. Univ.*, IV, Odessa, 1894, p. 28.
39. Cf. Velmans, « Déisis... », I et la bibliographie citée dans l'article, p. 60.
40. Cf. Kl. Wessel et M. Restle, *Reallexikon der byzantinischen Kunst*, III, p. 119-120.
41. Cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 89, suiv., fig. 42.
42. Cf. O. Tafrali, *op. cit.*, pl. XL.
43. Cf. Branka Knežević, « Crkva u selu Ramači », in *Zbornik za likovne umetnosti*, 4, 1968, p. 121, sq. dessin 2 a.
44. Cf. A. Grabar, « Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures », in *D.O.P.* 8, 1954, p. 163-199 et repris dans *l'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, I, p. 469-496, part. p. 477, sq. fig. 128 a.
45. A l'origine cet objet avait été daté du XII^e siècle (Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, II, p. 673; fig. 335 Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris, 1970, p. 50; Aujourd'hui, il semble établi qu'il est du XIV^e siècle (cf. F. Dölger, *Mönchsländ Athos*, Munich 1943, p. 158-159; Hamann MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, p. 77).
46. Cf. V. Djurić, *Vizantijske Freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1975, pl. XXVIII.
47. On ne les voit même pas à Kahrie Djami.
48. Cf. R.P.E. Mercenier, *La prière du rite byzantin*, I, Chevetogne, 1937, 2^e éd., p. XXX.
49. Lydie Hadernmann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, fig. 21, 29, 30.
50. Par exemple, à Hagios Joannis Chrysostomos à Géraki (cf. N.K. Moutsopoulos et G. Dimitrokallis, *Géraki*, Salonique, 1981, fig. 4).
51. Cf. Hadernmann-Misguich, *op. cit.*, fig. 29; voir un autre exemple chez Moutsopoulos-Dimitrokallis, *op. cit.*, p. 224, fig. 4.
52. Cf. note 46 et document personnel pour Arilje.
53. Document personnel.
54. Cf. B. Živković, *Kalenić*, dessin 9.
55. Cf. S. Tomić-R. Nikolić, *Manastija*, Belgrade, 1964, dessin 4.
56. Cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 61; Reproduction chez N. Aladašvili, G. Alibegashvili, A. Volskaja, *Rospisi Hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilisi, 1966, pl. 10, 11.
57. Cf. Virsaladze, *op. cit.*, p. 18, dessin 11, 1, pl. 62, 74.
58. Voir l'étude de cette question chez G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 82, sq.
59. Pour toutes les scènes sur la vie de saint Nicolas voir Nancy P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino, 1983, p. 52, suiv., 328-330, fig. 39, 1-39, 10. La scène de l'Apparition à Ablabius, correctement interprétée par l'auteur, est indiquée dans le Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'Art à Tbilisi comme : Apparition à Eulalie. Par ailleurs, dans ce Répertoire, tout le cycle de saint Nicolas et le Christ de Pitié sont situés de façon éronée dans le diaconicon.
60. Par exemple, à Gračanica (cf. Djurić, *op. cit.*, p. 72-73, Ševčenko, *op. cit.* p. 42).
61. Cf. P. Babić, *Les chapelles annexes...* p. 134, fig. 98-100; N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 40.
62. V. Petković et P. Popović, *Staro Nagoričino, Psuća, Kalenić*, Belgrade, 1933, p. 1-72, Ševčenko, *op. cit.*, p. 42.
63. Cf. L. Mirković et Z. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, p. 67-72, fig. 78-82; Ševčenko, *op. cit.*, p. 42, 50.
64. Cf. D. Mouriki, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani* (Athens, 1975), p. 44-50, fig. 19-25, 36-42, 70-84; Ševčenko *op. cit.*, p. 45.
65. Cf. V. Petković et Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, II, p. 56-58, pl. 281, 2, 287-294; Ševčenko, *op. cit.* p. 499.
66. Cf. Ševčenko, *op. cit.*, p. 115.
67. Cf. *ibid.*, p. 86.
68. Sur le Christ de Pitié, voir entre autres : G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 483, sq.; A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 272; J. Myslivec, *Dve studie z dejin byzantskeho umeni Kristus v hrobe*, Prague, 1948, p. 15, sq.; R. Martin « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », in *Classical and Medieval Studies in Honor of A. Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton, 1955, p. 197-289; 197-244; H. Belting, « An image and its function in the liturgy: The Man of Sorrow in Byzantium », in *D.O.P.*, 34-35, 1980-81, p. 1-16; id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, p. 146-198.
69. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 197; Belting, *An image...*, p. 5-6.
70. Le buste du Christ apparaît au-dessus d'une fenêtre et de ce fait il donne l'impression d'être représenté en pied. (cf. Pallas, *op. cit.*, p. 211; V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou, 19, p. 81, pl. 66 b).
71. Cf. Millet, *Évangile...* p. 484, fig. 519 et p. 486, fig. 521.
72. C'est précisément au XIV^e siècle, lorsque les images occidentales du Christ de Pitié se détachent de leur modèle byzantin et acquièrent un type qui leur sera propre que l'on observe les bras, non plus collés au corps, mais s'écartant de lui sans demeurer nécessairement croisés (voir, par exemple chez Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Güterloh, 1983, T. 2, fig. 683-686).
73. Cf. Millet, *Évangile...*, p. 484-485, fig. 521; V.N. Lazarev, « Kovalevkaja rospis i problema južnoslavjanskikh svjasei v russkoi živopisi XIV veka », in *Ežegodnik Instituta istorii iskusstv*, 1957, Moscou, 1958, p. 250, sq., fig. 45.
74. L'église est datée d'après le règne de Tamar, mais les

l'analyse que nous donnons de ce cycle est fondée sur la comparaison de l'analyse iconographique et stylistique que nous avons faite sur ces peintures dont il ne reste plus grand chose actuellement. Des trois auteurs qui évoquent ce Christ de Pitié, seul le premier avait vu la fresque en 1931 (cf. N. Tolmačevskaja, *Freski drevnej Gruzii*, Tbilisi, 1931, p. 15; Myslivic, *op. cit.*, p. 17, sq., 20; V. Lazarev, in *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv, Arhitektura i Živopis*, p. 250).

75. Par exemple, dans le Christ de Pitié (école de Florence) de la National Gallery à Washington.

76. Cf. N. B. Drandakis, "Οι τοιχογραφίες του Β.Α. παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μυτιλήνης", in *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, T. 28, 1985, p. 469-501, part. 475, 484 et n° 57.

77. L'inscription du donateur Dadian Kacia, prince de Mingrelie, qui donne la date de 1170 a été ajoutée plus tard (cf. N. P. Kondakov, *Arheologičeskoe putešestvie po Sii, Palestine*, Saint-Petersbourg, 1904, p. 281). Selon Kondakov, le revêtement serait du XII^e-XIII^e siècle et assemblé en Géorgie (cf. *ibid.*, p. 279); D. Pallas (*op. cit.*, p. 206) pense que le revêtement de l'icône a été composé au XII^e siècle. H. Belting (*Das Bild...*, p. 184) conclut que les émaux ont été exécutés au XII^e siècle à Constantinople. Quant à la peinture du Christ de Pitié que cerne le revêtement sur d'anciennes photographies, elle est du XVIII^e siècle.

78. Cf. Kondakov, *op. cit.*, p. 81.

79. Cf. Belting, *Das Bild...*, p. 186, fig. 70. L'auteur constate une analogie stylistique avec l'icône de la Nativité de Saint-Marc de Venise (cf. *ibid.*, p. 184).

80. Cf. *ibid.* p. 186.

81. Cf. Schiller, *op. cit.*, fig. 733-739.

82. Cf. Belting, "An Image...", p. 5, 6.

83. Cf. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda...*, p. 81, pl. 66 b.

84. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 272.

85. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 216, note 354. Cette datation nous paraît être la bonne.

86. Cf. *ibid.*, p. 216, note 254.

87. Cf. *ibid.*, p. 252.

88. Cf. *ibid.*, p. 264.

89. Cf. *ibid.*, I 28. Millet, *Évangile...*, I 48a, fig. 51a.

90. Cf. S. Dufrenoy, "Images du décor de la synthèse", in *Revue des Études Byzantines*, 26, 1968, p. 297-298.

91. Cf. E. Garrison, *Early Italian Painting: Selected Studies*, "Thirteenth century Man of Sorrows in the Veneto", p. 211, 213, fig. 1.

92. Cf. Š. Amiranašvili, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, p. 55. L'auteur nous informe sur les circonstances historiques liées à cet objet et de ses inscriptions grecque et géorgienne. Il n'en fait ni la description, ni l'étude iconographique.

93. Cf. note 76.

94. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 225.

95. Cf. *ibid.*, p. 226, sq.

96. Cf. Schiller, *op. cit.*, fig. 743-744, 757.

97. Cf. Guide de la Chapelle Calemni et du Lago Pio della Pietà Bergama Fianze, p. 51. Goric (Bergamo), fig. sur p. 51.

98. Cf. Millet, *Évangile...*, p. 487.

99. Cf. note 1.

100. Cf. Pallas, *op. cit.*, p. 214, sq.; Dufrenoy, *op. cit.*, p. 296-310, part. 211-212, sq.

101. Cf. Mandalaia, *La processione della liturgia nell'arte bizantina-greca*, Gerusalemme, 1955, p. 74-75; Bournet, *Les Commentaires byzantins de la Divine Liturgie*, Paris, 1966, p. 253.

102. Cf. G. Millet-T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1969, fig. 180, 181.

103. Ainsi, une grande église du 14^e siècle avec un décor pictural « savant » et témoignant en tous cas de peintres bien éduqués, comme celle de Safara, montre encore la Déisis de la Seconde Venue dans l'abside (cf. Velmans, « Déisis... », I, p. 72, fig. 18, avec une bibliographie sur l'ensemble de ce décor p. 73, note 181). Il en est de même pour l'église d'Ubisi (cf. *ibid.*, fig. 45).

104. Cf. L.A. Šervasidze, *Nekotorije srednevekovije stennje rospisi na teritoriji Abhazii*, Tbilisi, 1971; *id.*, *Srednekovaja monumentalnaja živopis v Abhazii*, Tbilisi, 1980, p. 42, sq.; Velmans, *Symposium de Dečani* (cf. note 2).

105. Cf. note 6.

Notes de lecture

par Tania VELMANS

Sreten Petković, *Morača*, Belgrade, 1981, en serbe avec long résumé en anglais, in 4°, 270 p., 37 fig. n. et b., 60 pl. couleur, 32 dessins pleine page.

En publiant cette monographie complète et savante du monument, où l'architecture, la peinture du XIII^e siècle et celles du XVI^e-XVII^e siècle sont traitées avec une égale attention, l'auteur comble une indiscutable lacune dans nos connaissances et notre documentation.

Dedicacée en 1251-52 et édifiée par Étienne, petit-fils du grand Étienne Nemanja qui avait fondé la dynastie serbe, l'église de la Dormition de la Vierge à Morača est un édifice à une nef, précédé par un narthex à l'ouest, auquel fut accolé un parekklesion. Couverte d'une coupole centrale et de voûtes en berceau, elle correspond aux principes de construction et aux plans de l'école dite de Raška. Comme on le voit souvent dans les églises de cette école, le traitement des façades de pierres – spécialement celle, à l'ouest, avec le portail, et celle à l'est relèvent ici de l'art roman. Il en est de même du décor sculpté à l'extérieur et à l'intérieur de l'église qui est mis en rapport avec la sculpture occidentale contemporaine, surtout celle conservée en Italie.

Les peintures du XIII^e siècle, de très belle qualité, ont été datées par Sr.-P., non pas selon l'inscription (1252), mais de 1260 environ. Il établit également que dans le parekklesion, les peintres qui avaient travaillé en 1642 ont respecté l'iconographie originale du XIII^e siècle ainsi que les portraits d'archevêques serbes en fonction jusque vers 1276. Les peintures les plus intéressantes du XIII^e siècle constituent le vaste cycle de saint Élie dans le diaconicon. Dans la voûte de ce local apparaît – assez précocement – l'Ancien des Jours. Les sources du cycle de saint Élie qui ont inspiré le cycle de Morača sont multiples et ont été retrouvées avec beaucoup de perspicacité par l'auteur. Parmi elles, le pseudo-Épiphane, le pseudo-Dorothee, le premier et le second livre des Rois et l'Ancien Testament. Ce cycle est unique dans la peinture murale byzantine par son étendue, puisqu'il consiste en 11 scènes et rend compte de la vie du prophète, de sa naissance jusqu'à son ascension. Contrairement à ce que l'on pensait, Sr. Petković démontre qu'il ne s'agit point ici d'un cycle symbolique

qui s'appuierait sur la fonction du local, mais de l'habitude, déjà bien installée au XIII^e siècle, de dédier les chapelles annexes du chœur à un saint. Or, nous fait-on remarquer, saint Élie est à côté de saint Jean Baptiste, la figure de l'Ancien Testament le plus souvent citée dans le Nouveau. De nombreux orateurs et poètes l'avaient également glorifié. Enfin, des pèlerins en Terre sainte visitaient couramment, au moyen âge, les lieux où il avait vécu. L'autorité de saint Élie est basée sur le fait qu'il apparaît à côté du Christ pendant la Transfiguration au mont Tabor, sur ses pouvoirs de guérisseur, sur les comparaisons fréquentes que l'on trouve dans les textes entre Élie et le Précurseur, et aussi parce qu'il est considéré comme un modèle de vie monastique et érémitique et souvent cité comme tel par Jérôme, Cassian, Athanase le Grand, Jean le Mélode, etc. De là aussi, les mentions et les comparaisons que l'on trouve dans certaines *Vies* de saints plus tardives. Toutes les scènes de la vie de saint Élie sont décrites, reconstituées par le dessin lorsqu'elles sont endommagées, et étudiées dans le détail. Une étude du style situe ces fresques à leur juste place dans l'évolution de la peinture du XIII^e siècle et interdit des rapprochements trop importants entre les peintures de Sopoćani et de Morača, malgré une ressemblance assez frappante dans la palette de ces divers artistes. Suit une analyse détaillée des nombreuses peintures du XVI^e siècle qui posent des problèmes par la diversité des sujets représentés, le manque de cohérence et de cohésion dans les cycles, enfin, par le fait que certaines de ces fresques sont des repeints respectant l'iconographie du XIII^e siècle. D'autres peintures, ainsi que l'iconostase et les portes royales datent du XVII^e siècle et reflètent une intense activité de multiples donateurs, révélée en partie, par des inscriptions.

Cette étude approfondie restitue un maillon indispensable dans la chaîne d'évolution de la peinture byzantine au XIII^e siècle; elle nous renseigne aussi sur le cycle complet et ses sources textuelles peu connues relatant la vie du prophète Élie. Personnellement, il nous a été possible de comprendre certains aspects d'icônes melkhites tardives et originales de saint Élie, conservées au Liban et en Syrie, grâce à cette étude. Enfin, des faits réellement intéressants

sues d'ateliers composés de peintres expérimentés et savants. Ces ateliers se trouvaient probablement au sein de monastères, comme les scriptoria de l'époque. Leur iconographie est, dans l'ensemble, traditionnelle et conforme à ce qui se faisait dans les pays orthodoxes à la même époque ; elle est pourtant originale par bien des détails. Ainsi, on y voit souvent un épisode peu représenté ailleurs dans les icônes du prophète Élie : « Élie coupant les têtes des prêtres de Baal ». Une préférence est donnée à certains saints, dont le prophète Élie et saint Georges. Enfin, les artistes influencés par leur milieu ont introduit, ici et là, certains objets, pièces de vêtements ou d'architectures qui appartiennent au monde islamique ; ils ne prennent jamais une place importante dans l'ensemble du champ pictural. La publication des icônes de l'exposition et du symposium est en préparation.

Signalons également ici la parution du beau

livre de Horst Klengel intitulé *Syrien zwischen Alexander und Mohamed*, éd. Herold, Vienne, 1987, repris de Koeler et Amelang (VOB), Leipzig, 1986, in 4°, 204 p., 175 illustrations, dont beaucoup en couleur et de nombreux plans. Les grands sites, les architectures et les sculptures de Syrie exécutés entre la conquête d'Alexandre et l'instauration de l'Islam sont analysés et mis en relation avec le contexte historico-géographique. Des peintures et mosaïques de pavement, il n'est question qu'accessoirement, ce qui correspond à un choix de l'auteur. Le texte est publié sans notes, mais il est suivi d'une bibliographie et d'un index ; des légendes, très complètes et explicites, accompagnent les images. Même si l'ensemble s'adresse à un large public, les byzantinistes qui ne connaissent pas parfaitement la Syrie – autrement dit, la plupart – y trouveront leur profit.

T. V.

TABLE DES MATIÈRES

François CHAMOUX, <i>De l'art grec à l'art byzantin</i>	5
Jean HUBERT, <i>L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)</i>	13
Cyril MANGO, <i>La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéon</i>	41
Ernst KITZINGER, <i>Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art</i>	51

sues d'ateliers composés de peintres expérimentés et savants. Ces ateliers se trouvaient probablement au sein de monastères, comme les scriptoria de l'époque. Leur iconographie est, dans l'ensemble, traditionnelle et conforme à ce qui se faisait dans les pays orthodoxes à la même époque; elle est pourtant originale par bien des détails. Ainsi, on y voit souvent un épisode peu représenté ailleurs dans les icônes du prophète Élie : « Élie coupant les têtes des prêtres de Baal ». Une préférence est donnée à certains saints, dont le prophète Élie et saint Georges. Enfin, les artistes influencés par leur milieu ont introduit, ici et là, certains objets, pièces de vêtements ou d'architectures qui appartiennent au monde islamique; ils ne prennent jamais une place importante dans l'ensemble du champ pictural. La publication des icônes de l'exposition et du symposium est en préparation.

Signalons également ici la parution du beau

livre de Horst Klengel intitulé *Syrien zwischen Alexander und Mohamed*, éd. Herold, Vienne, 1987, repris de Koeler et Amelang (VOB), Leipzig, 1986, in 4°, 204 p., 175 illustrations, dont beaucoup en couleur et de nombreux plans. Les grands sites, les architectures et les sculptures de Syrie exécutés entre la conquête d'Alexandre et l'instauration de l'Islam sont analysés et mis en relation avec le contexte historico-géographique. Des peintures et mosaïques de pavement, il n'est question qu'accessoirement, ce qui correspond à un choix de l'auteur. Le texte est publié sans notes, mais il est suivi d'une bibliographie et d'un index; des légendes, très complètes et explicites, accompagnent les images. Même si l'ensemble s'adresse à un large public, les byzantinistes qui ne connaissent pas parfaitement la Syrie – autrement dit, la plupart – y trouveront leur profit.

T. V.

TABLE DES MATIÈRES

François CHAMOUX, <i>De l'art grec à l'art byzantin</i> _____	5
Jean HUBERT, <i>L'architecture et le décor des églises en France au temps de Robert le Pieux (996-1031)</i> _____	13
Cyril MANGO, <i>La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéon</i> _____	41
Ernst KITZINGER, <i>Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art</i> _____	51
Oleg GRABAR, <i>La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age</i> _____	75
Manolis CHATZIDAKIS, <i>Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra</i> _____	85
André CHASTEL, <i>Medietas imaginis. Le prestige durable de l'icône en Occident</i> _____	99
Jacques THIRION, <i>Contribution à l'étude de la première sculpture dans le bassin du Rhône moyen : les chapiteaux de Chabrillan et de La Clastre</i> _____	111
Tania VELMANS, <i>Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha. Quelques schémas rares : la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié</i> _____	137
NOTES DE LECTURE _____	163